PEDAGOGIA E ESTÉTICA DO *TEATRO DO OPRIMIDO*

marcas da arte teatral na gestão pública

DODI LEAL

PEDAGOGIA DO TEATRO

HUCITEC

TEATRO 88

direção de
Flávio Desgranges
Rosangela Patriota
Fernando Peixoto (*in memoriam*)

"PEDAGOGIA DO TEATRO" 15

direção de
Flávio Desgranges

TEATRO

TÍTULOS PUBLICADOS

Série PEDAGOGIA DO TEATRO

A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo, Flávio Desgranges
Drama como método de ensino, Beatriz Cabral
As Regras do Jogo: a Ação Sociocultural em Teatro e o Ideal Democrático, Suzana Schmidt Viganó
Pequenos espetáculos da memória: registro cênico-dramatúrgico de uma trupe de mulheres idosas, Beatriz Pinto Venâncio
Teatro e prisão: dilemas da liberdade artística, Vicente Concilio
Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras, Stela Fischer
Pedagogia do jogo teatral: uma poética do efêmero, Carmela Soares
Pedagogia teatral como cuidado de si, Gilberto Icle
Teatro documentário: a pedagogia da não ficção, Marcelo Soler
Teatro vocacional e a apropriação da atitude épica/dialética, Maria Tendlau
Shakespeare enfarinhado: estudos sobre teatro, jogo e aprendizagem, Vera Lúcia Bertoni dos Santos
Teatro em trânsito: a pedagogia das interações no espaço da cidade, Beatriz Cabral
Surdez e teatro: a encenação está em jogo. Estudo transdisciplinar sobre o jogo teatral no cenário da surdez, Lidia Becker
Práticas lúdicas na formação vocal em teatro, Eugênio Tadeu Pereira
Pedagogia e estética do Teatro do Oprimido, Dodi Leal
Teatro na Margem, Márcia Cristina Baltazar (org.)
Para alimentar o desejo de teatro, Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

OS DEMAIS TÍTULOS DA COLEÇÃO TEATRO ACHAM-SE NO FIM DO LIVRO.

PEDAGOGIA E ESTÉTICA DO TEATRO DO OPRIMIDO

marcas da arte teatral na gestão pública

DODI LEAL

PEDAGOGIA E ESTÉTICA DO TEATRO DO OPRIMIDO

marcas da arte teatral na gestão pública

HUCITEC EDITORA
São Paulo, 2015

© Direitos autorais, 2015,
de Douglas Tavares Borges Leal (Dodi Leal).
Direitos de publicação reservados por
Hucitec Editora,
Rua Águas Virtuosas, 323
02532-000 São Paulo, SP.
Telefone (55 11 2373-6411)
www.huciteceditora.com.br
lerereler@huciteceditora.com.br

Depósito Legal efetuado.

Coordenação editorial
Mariana Nada

Assessoria editorial
Mariangela Giannella

Circulação
comercial@huciteceditora.com.br / jmrlivros@gmail.com
Tel.: (11)3892-7772 - Fax: (11)3892-7776

CIP-Brasil. Catalogação na Publicação
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

L47p

Leal, Dodi, 1984-
Pedagogia e estética do teatro do oprimido : marcas da arte teatral na gestão pública / Dodi Leal. - 1. ed. - São Paulo : Hucitec, 2015.
304 p. ; 18 cm. (Coleção Teatro; 88 , Série Pedagogia do teatro ; 15)

Inclui índice
ISBN 978-85-8404-057-5

1. Teatro na educação. 2. Boal, Augusto, 1931-2009. 3. Educação e Estado. I. Título. II. Série.

15-26327
CDD: 371.399
CDU: 373.5:792

SUMÁRIO

Leitores da obra 9

Prefácio 11

Apresentação 17

1. Introdução 25

2. Inventário crítico do Teatro do Oprimido 35
2.1 Teatro e relações de poder: a proposta de uma Estética da Opressão 40
2.2 Dramaturgia de Opressões: contabilidade e julgamento no Teatro-Fórum 52
2.3 Cenografia da decisão: olhares do orçamento 66
2.4 Considerações sobre a participação e a governamentalidade 71

3. Teatro do Oprimido nas plenárias de orçamento participativo em Santo André 83
3.1 Delineamento do estudo e do levantamento de dados 95
3.2 Ondas da Rua e Nunca é Tarde: Estética Teatral a serviço do Governo municipal 108

3.3 Esquete "Orçamento Participativo" 123
3.4 Facetas estéticas do Teatro no Orçamento 136
3.4.1 Resolução de conflitos 137
3.4.2 Intervenção no espaço 141
3.4.3 Perspectiva dos números 145
3.4.4 Expressividade e oralidade 148
3.4.5 Participação 152
3.4.6 Exercícios do poder 155
3.5 Posicionamentos críticos ao Teatro do Oprimido 158
3.5.1 Tratamento das questões de opressão 161
3.5.2 Posturas do curinga 167
3.5.3 Intervenções da plateia 174
3.5.4 Teatralidade e teatralização 180
3.5.5 Produto e processo 185

4. Simulando as narrativas do teatro na gestão pública 191
4.1 Delineamento da Proposta de Simulação 193
4.2 Desenvolvimento da Simulação: jogos, imagens e fóruns 204
4.3 Perspectivas contemporâneas do Teatro do Oprimido 241
4.3.1 A Pedagogia da Aproximação e a Pedagogia da Participação 245
4.3.2 A Pedagogia do Teatro-Imagem e a Pedagogia do Teatro-Fórum 248

5. Teatro do Oprimido: em busca de uma estética da teatralidade 261

Referências 285

Anexos 296

Sobre o Autor 303

LEITORES DA OBRA

Muito se pensa e muito se escreve sobre as possíveis relações entre arte e política e, mais especificamente, sobre a real capacidade do teatro para manter sua vitalidade e relevância a partir das interferências que ele pode realizar na realidade social na qual estamos diretamente inseridos. Essas reflexões, se por um lado alimentam o contínuo desenvolver dessa linguagem artística, com suas mutações constantes e batalhas irresolutas no campo da forma e do conteúdo, por outro lado descrevem um desejo de mudança real que poucas vezes extrapola o território do simbólico. Não é o que acontece nesta obra, fruto de uma pesquisa intensa desenvolvida por Dodi Leal, com base em uma experiência concreta na qual o teatro está no olho do furacão da pedagogia estética e política.

As práticas analisadas pelo autor, sua escuta atenta à fala dos(as) protagonistas de um projeto que ousou debater o Orçamento Participativo de uma cidade (no caso, Santo André) a partir (e através) de técnicas do Teatro do Oprimido, transformam este livro em um registro relevante do quanto ainda aproveitamos pouco daquilo que a arte teatral pode oferecer. Leitura essencial para aqueles(as) que estudam e pesquisam as interações entre arte, política e pedagogia do teatro, o trabalho ainda triunfa em seu retrato honesto dos impasses e desafios enfrentados em todas as instâncias pelos(as) realizadores(as) do projeto: tanto no âmbito da sua implantação e desenvolvimento, como também no confronto das técnicas do Teatro do Oprimido com a realidade de um *projeto desenvolvido em logo prazo. Ao descrever e analisar com cuidado essa trajetória, o autor nos lança em um território vibrante e bastante conhecido por nós, artistas e professores de teatro: o da incerteza. E esse é, sem dúvida, o melhor lugar para alcançar novas referências.*

— VICENTE CONCILIO[1]

Como avaliar a efetividade da aplicação do Teatro do Oprimido no contexto da experiência de Orçamento Participativo no município de Santo André, estado de São Paulo, entre os anos 1997 a 2001, na gestão do Partido dos Trabalhadores? Parece-me que esta é a questão norteadora de Dodi Leal neste livro.

O autor apresenta uma abordagem avaliativa transdisciplinar na qual analisa o Teatro do Oprimido e o Orçamento Participativo de maneira estética e política. Ao trazer variáveis avaliativas da contabilidade para a crítica da experiência do Teatro do Oprimido no Orçamento Participativo de Santo André, Dodi nos convoca a pensar sobre a efetividade do teatro na condução política de uma gestão governamental.

Sendo instigada a buscar similitudes entre a crítica teatral e o balanço contábil, encontro, no livro, a Análise como denominador comum. A partir de uma escrita foucaultiana, o autor nos conduz a reflexão sobre a potência da Análise tanto quanto Pedagogia quanto como Análise Institucional, destacando a questão da participação como um aspecto avaliativo para a experiência específica de Santo André. Nesse sentido temos em mãos e aos olhos um livro provocativo sobre conceitos de democracia tanto no teatro como no sistema político brasileiro.

— MÁRCIA BALTAZAR[2]

---

[1] Professor doutor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina.

[2] Professora doutora do Núcleo de Teatro da Universidade Federal de Sergipe.

Prefácio

SOBRE OS DISCURSOS DE PARTICIPAÇÃO POLÍTICA

Refletir sobre o sentido de comunidade e sobre o espaço público é algo que nos instiga especialmente nesse momento histórico. No Brasil de 2013, uma torrente de manifestações coletivas voltou a lançar luz sobre a questão que é especialmente apresentada por Dodi Leal neste livro: o que é participação política?

Proponho um diálogo com o pensamento de Jacques Rancière, convidando o(a) leitor(a) a apreciar a interessante análise apresentada sobre o Teatro do Oprimido e sua relação com o Orçamento Participativo de Santo André norteado pelas seguintes perguntas: como o espaço público é partilhado e como a relação com o sensível possibilita essa partilha? E ainda: como o aguçamento dos sentidos, a abertura para a crítica por meio da imaginação criativa e a elaboração de discursos artísticos possibilitam novas leituras sobre o conhecimento histórico e sobre a sensação de pertencimento a uma comunidade política?

Para Aristóteles, a política se dá na base de um sentido de comunidade criado em torno de um bem comum, que se articula em torno da polis, *o mais importante de todos os bens. Jacques Rancière avança nessa questão, ao afirmar que o comum pressupõe a noção de igualdade. Como então distribuir essa igualdade entre as parcelas da comunidade? De que modo a democracia e a própria participação política consiste em igualdade e desigualdade?*

Lembro-me então da célebre frase de Napoleon, um dos principais personagens de A revolução dos bichos, *de George Orwell: "todos os animais são iguais, mas alguns são mais iguais que outros". Tal igualdade está então diretamente relacionada à parcela possível de participação e decisão sobre a comunidade política, segundo a definição, em cada sociedade e momento histórico, de quais cidadãos(ãs) poderiam efetivamente ter este direito e poder de fato.*

Dodi Leal investiga as possibilidades de tomada de consciência dessa partilha, com base nas técnicas do Teatro do Oprimido, diferenciando os sentidos da participação e da aproximação. No caso do Orçamento Participativo em Santo André, o convite à participação viria do próprio Governo. Questiona-se então esse modo de governabilidade: estaria ele, de fato, legitimando a participação política? O trabalho com o Teatro do Oprimido, visa então a aproximar a comunidade com as questões políticas, referentes ao espaço público, abrindo o canal de comunicação de uma parcela da população que, por meio do sistema criado por Augusto Boal, aprofundaria sua percepção sobre as necessidades do que é comum, do que é partilhado, empoderando-se para reivindicar direitos, delinear opressões e outras formas de violência. Essa seria uma maneira de se sensibilizar para o exercício da escuta: dos indivíduos em relação ao coletivo, dos indivíduos e do coletivo em relação aos seus sofrimentos, do governo em relação à sua população.

Ao refletir sobre o sentido etimológico da palavra governo, *Michel Foucault abrange as suas noções de deslocamento no espaço, de subsistência material, dos cuidados que se dispensa a um indivíduo, do comércio, das trocas que se dão entre um indivíduo e outro. Governa-se então não uma cidade, como estrutura política, mas as pessoas que a constituem, em seus mecanismos de relações e subsistência. E para se governar a população, é necessário garantir o acordo sobre o que se considera verdadeiro, pois toda forma de poder se sustenta a partir de uma noção de verdade, não apenas sobre a sociedade, mas também* *sobre todas as estruturas que a produzem e fazem funcionar. E para que esse sustentáculo se mantenha em pé, são necessárias práticas de produção de conhecimento e a partilha de um pensar comum, fazendo com que se aceite de maneira invisível o poder vigente e seu modo de governar.*

O Teatro do Oprimido surgiria como possibilidade de fazer frente a essa hegemonia de valores, práticas, produções materiais e imateriais que garantiriam a governamentalidade. Funcionaria como princípio de ruptura, no jogo perpétuo das relações de poder, ao questionar as relações de força que sustentam as relações de direito do governo vigente.

Nesse sentido, a pesquisa de Dodi Leal é ambiciosa, ao procurar compreender as interferências entre estética e contabilidade no jogo de resistência e contrarresistência às formas de poder. Para isso, lança-se a uma análise detalhada da experiência do Teatro do Oprimido nas plenárias do Orçamento Participativo de Santo André, cruzando as principais questões levantadas — pedagógicas, éticas, estéticas, de governabilidade e de gestão contábil — com o instrumental prático oferecido por Augusto Boal, para buscar compreender como se pode sensibilizar, questionar e instigar a uma atitude crítica, aproximando e problematizando as relações entre indivíduos e sociedade, governo e população.

Voltando ao pensamento de Jacques Rancière, podemos fazer novas perguntas: o que a experiência estética faz refletir sobre a experiência de vida? Que novas configurações tempo-espaciais se tornam possíveis pela experiência esteticamente revisitada da sua própria memória e/ou da sua capacidade de atuação em um fazer/agir artístico? E aqui nos reencontramos com a divisão das partes exclusivas na partilha do sensível, ao focalizarmos a experiência particular de cada um, que determina a igualdade de inteligências, que para Rancière seria a particular capacidade de aprendizado pela experiência.

Foucault aponta a necessidade de compreender a crítica a partir, não de um ponto de vista universal, mas de um sujeito plenamente consciente de si, no enfrentamento das fragilidades e tensões da racionalidade governamental. Unindo-se esses dois pensamentos, o da capacidade de experiência como geradora de conhecimento com a ética de si como atitude crítica, desafiamos o Teatro do Oprimido a posicionar-se também em um limiar, nas fronteiras do que se pode considerar dentro ou fora, verdadeiro ou falso, vitimização ou opressão. Isso seria o que Foucault chamou de "ultrapassagem", para ele, a atitude política que se deve perseguir.

Nesse sentido, o trabalho de Dodi Leal procura discutir, ampliar e aprofundar a compreensão do sistema de Augusto Boal, problematizando com coragem aspectos essenciais de suas práticas, colocando em debate seus fazedores, comentadores e críticos, pondo-o francamente em jogo. O autor assume aqui o próprio papel do curinga, ao jogar com o leitor, alertando para as principais questões apontadas pelas técnicas utilizadas, verificando as suas potencialidades e discutindo as suas fragilidades. Ao abrir o jogo sobre o Teatro do Oprimido, Dodi na verdade o fortalece, sem fazer uma defesa ingênua do sistema, mas colocando em xeque a sua prática.

Para Foucault, uma reforma nunca é o resultado final de um processo e sim o perfil provisório de uma nova relação de forças, que pressupõe conflito, luta e resistência. Este livro abre então a possibilidade de compreensão do Teatro do Oprimido não como promessa de um horizonte de expectativas realizadoras, mas como instrumento de luta permanente. Para isso, propõe avanços, questionando como ele poderia ser aprofundado, tanto em seu caráter pedagógico quanto em suas possibilidades estéticas. Como poderia se problematizar, com mais complexidade, a questão da opressão? Como as suas técnicas poderiam lançar luz a questões aparentemente obscuras, técnicas e distanciadas da governabilidade, como o orçamento? Como, a partir do aguça-

mento dos sentidos e da imaginação criativa do ator/atuante/espectador, poderiam se tecer análises sobre as estruturas sociais?

Compreendo o papel de um trabalho investigativo como o de abrir caminhos para novas maneiras de pensar. Convido então à apreciação do texto de Dodi Leal como uma proposição franca e sensível sobre as formas e discursos de participação política. Ao encarar as potencialidades e as críticas ao Teatro do Oprimido, este livro abrange e amplia o sentido do seu trabalho. Busca novos caminhos e possibilidades de construção de um sentido de comunidade, além de desenhar interessantes análises sobre o orçamento, participação e aproximação do espaço público, a partir da ativação do imaginário crítico dos fazedores e espectadores da arte teatral proposta por Augusto Boal. Segundo Jacques Rancière, intrepretar o mundo já é uma maneira de transformá-lo, de reconfigurá-lo. Olhar com profundidade para a experiência humana, aproximando-nos e diferenciando-nos em nossas singularidades sentidos particulares de existência é o que nos permite a ultrapassagem. Que esta leitura nos instigue então à investigação dessa partilha.

— SUZANA SCHMIDT VIGANÓ[1]

---

[1] Mestre e doutoranda em Teatro-Educação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Autora de *As regras do jogo: a ação sociocultural em teatro e o ideal democrático* (Pedagogia do Teatro. São Paulo: Hucitec).

APRESENTAÇÃO

Este livro é fruto de uma pesquisa de mestrado defendida em 2010 no programa de Controladoria e Contabilidade da Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade da Universidade de São Paulo. O trabalho, intitulado *Narrativas da participação: estudo foucaultiano da poética do Teatro do Oprimido nas Plenárias de Orçamento Participativo de Santo André* buscou avaliar, à luz da obra do filósofo Michel Foucault, as perspectivas pedagógicas e estéticas que orientaram a realização do Teatro do Oprimido em Santo André conjuntamente com o programa do Orçamento Participativo, cujo intuito era incitar a participação pública no processo de tomada de decisão sobre investimentos. Investigou-se nessa ocasião de que forma lidar com a participação no teatro pôde contribuir como uma via pedagógica de reinvenção dos conhecimentos ligados à gestão pública, predominantemente marcados por um teor técnico-racional cientificista. Dessa forma, o teatro, no desenvolvimento do caso e da pesquisa, é convocado para redimensionar o processo orçamentário dando expressão dialógica aos conflitos, escolhas e subjetividades.

Mas do que se trata a sugestão de estudar o teatro no contexto do orçamento sob uma perspectiva foucaultiana? Com base na obra de Foucault foi possível desenvolver um estudo crítico a respeito da relação do teatro com o orçamento não no sentido de naturalizar essa relação, mas especialmente de detectar problemas em sua operação. Além disso, tratando-se de uma realização de governo, as contribuições de Foucault sobre o tema do poder parecem mover o debate sobre o teatro e gestão pública com base em outra lógica, para além da participação. Esses questionamentos são esmiuçados em um inventário crítico apresentado no Capítulo 2 deste livro.

Estudar a inserção do teatro em assembleias orçamentárias requereu um olhar aguçado sobre o percurso poético das experiências que a cena propiciou no debate sobre as contas públicas mais que buscar a comprovação do teatro como tecnologia de participação. Em vez disso, foram feitos questionamentos sobre a qualidade da referida participação na tomada de decisão sobre recursos públicos, para que fossem avaliados os benefícios que a experiência com o teatro trouxe para as pessoas que se envolveram e para a situação de decisão orçamentária.

A esfera educativa caracterizada no estudo refere-se a processos sociais em que o envolvimento dos indivíduos com as atividades públicas teatrais se realiza a partir de relações práticas de ensino e aprendizagem sobre o orçamento. O desempenho dos sujeitos em tais processos pedagógicos se dava pelo exercício estético, ou seja, a experiência formativa a partir da experiência com o teatro se subsidiava de recursos sensíveis de expressividade artística, não se limitando aos tradicionais campos simbólico, científico e racional do orçamento. Tratou-se de uma perspectiva que expandiu o debate educativo do Orçamento por se direcionar como alternativa aos processos formativos tradicionais de tomada de decisão. Geralmente associados aos cursos universitários introdutórios ou de especialização nas áreas de Gestão Pública e Contabilidade Orçamentária, o ensino para a tomada de decisão de recursos públicos é de teor marcadamente técnico-instrumental e as complexidades das dimensões políticas e subjetivas lhes são alheias.

Como objetivo específico do trabalho, não se pretendeu verificar somente a contribuição oferecida pelas experiências estéticas do Orçamento Participativo e Teatro do Oprimido no processo formativo para a participação no processo público de tomada de decisão, mas quais escolhas estéticas e educativas orientam um projeto de teatro que busca promover a participação no processo público de tomada de decisão. Dos educadores (curingas), atores e cidadãos envolvidos nesses processos, avaliou-se, então, não apenas a efetividade formativa do aprendizado, mas os percursos estéticos da participação política na tomada de decisão sobre os recursos públicos. Com base nos dados coletados intencionou-se evidenciar os elementos relevantes do processo formativo, ou seja, aqueles que apontaram as alternativas à participação na gestão dos recursos públicos e na tomada de decisão política. Ademais, foram destacados os aspectos problemáticos da relação com o governo a partir dos depoimentos dos sujeitos entrevistados. Do Capítulo 3 constam detalhada caracterização e análise do programa de Teatro do Oprimido em Santo André.

Dadas as circunstâncias temporais entre o período em que se desenvolveu este estudo (de 2008 a 2010) e o tempo em que os espetáculos de Teatro-Fórum eram apresentados nas assembleias de Orçamento Participativo em Santo André (de 1997 a 2001) por grupos do GTO-Santo André, pretendeu-se complementar a pesquisa histórica sobre as dinâmicas de recepção teatral com uma experiência de diálogo atualizada. Assim, os achados da investigação direta com os sujeitos envolvidos no processo de montagem e apresentação do esquete "Orçamento Participativo" em Santo André foram agregados a uma simulação conduzida pelo autor em julho de 2010 e baseada no Teatro do Oprimido no contexto do Orçamento Participativo. A mesma peça com que se trabalhava em Santo André é parte do escopo da vivência desenvolvida cujo relato se apresenta integralmente no Capítulo 4.

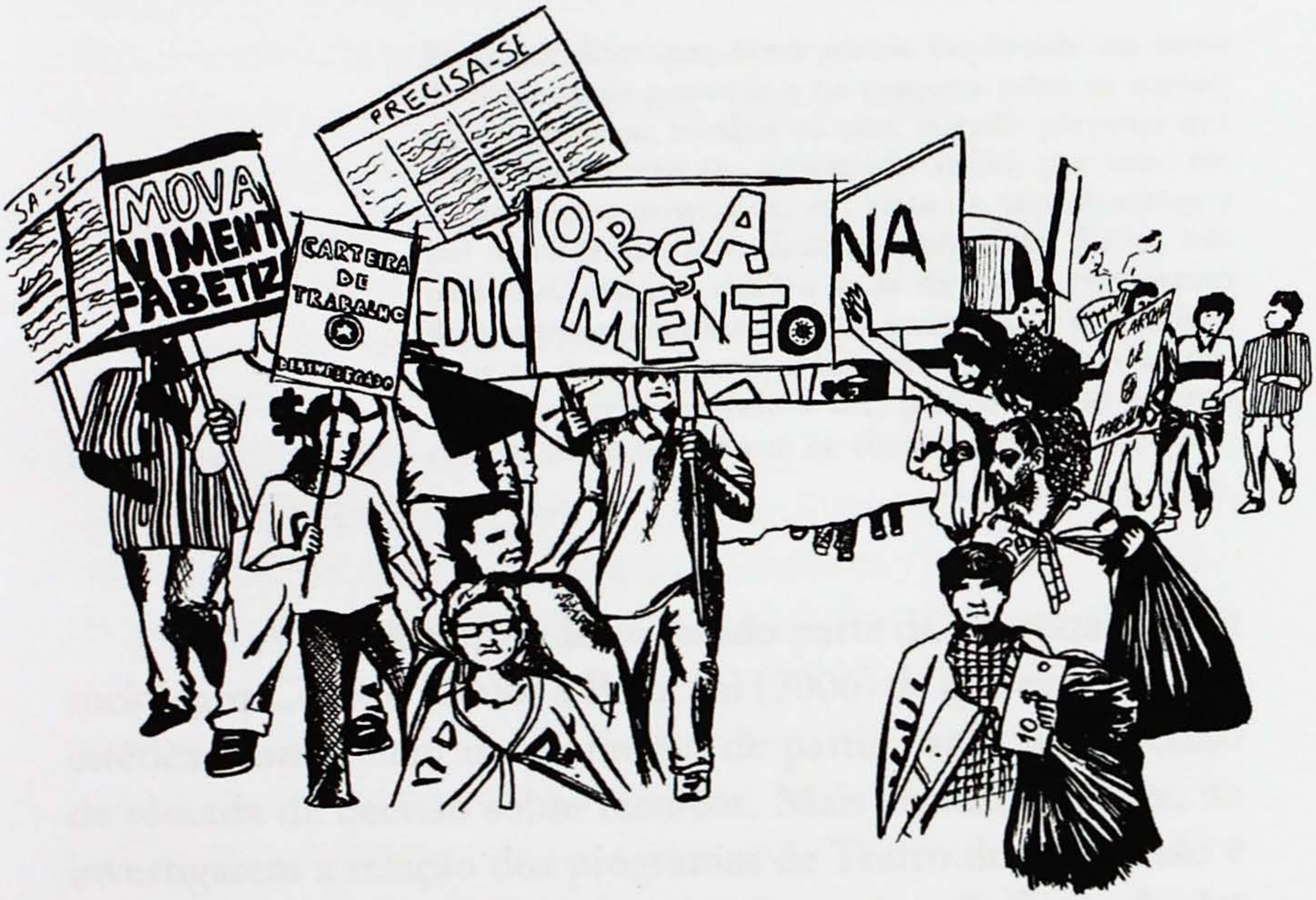
Não se pretendia com essa experiência prática atualizada estruturar uma nova proposta para desenvolvimento do Teatro-Fórum no orçamento. Propôs-se a avaliação da contemporaneidade da inserção do Teatro do Oprimido nas assembleias de Orçamento Participativo levando em conta os aspectos críticos pontuados na discussão teórica e as questões observadas em campo, no contexto do trabalho feito em Santo André. A simulação foi então desenvolvida com estudantes de ensino superior em Ciências Contábeis, Economia e Artes Cênicas, e seu propósito não foi testar um modelo acabado, mas provocar um diálogo da relação Teatro-Orçamento a partir do componente do conflito de prioridades. Ademais, foi considerada a tensão das aproximações entre o período observado em campo e o período atual de elaboração da proposta, bem como o contexto da gestão pública com o da universidade e, por fim, entre as áreas de Ciências Contábeis e de Artes Cênicas.

A vivência desenvolvida revisita a proposta do Teatro-Fórum de Augusto Boal alinhando-se às pesquisas de sua obra que vislumbram a possibilidade de arriscar a criar outras formas de condução e concepção para o Teatro do Oprimido. Assim, as sugestões diferenciadas para o desenvolvimento do Teatro-Fórum contribuem com a própria estética do Teatro do Oprimido por apresentar uma possibilidade dramatúrgica contemporânea de elaboração de uma questão de opressão em cena. Teve-se como intuito do processo contribuir na tentativa de reversão da condução viciada do curinga de Teatro do Oprimido e de retirada da carga dramática do personagem oprimido.

De maneira geral, a pesquisa tangenciou a avaliação de uma possível eleição do Teatro do Oprimido como uma alternativa de abordagem do ensino do Orçamento, considerando que uma das contribuições da arte do Teatro para a gestão pública se refere justamente à subjetividade. No entanto, a pesquisa se dedica prioritariamente ao tratamento da narratividade da aproximação como procedimento alternativo à participação dos espectadores no Teatro-Fórum e, especificamente, como estímulo à reinvenção do processo orçamentário a partir do marco da subjetividade. No Capítulo 5 apresenta-se uma síntese do livro apontando as marcas encontradas na experiência de Santo André e caminhos de alinhamento da teoria e da prática do Teatro do Oprimido com as questões nevrálgicas da arte contemporânea.[1]

---

[1] Para este assunto ver também o tópico 4.3 Perspectivas contemporâneas do Teatro do Oprimido.


SA-SE
MOVA
VIMENT
FABETIZ
CARTEIRA
DE
TRABALHO
DESEMPREGADO
PRECISA-SE
EDUC
ORÇA
MENTO
NA
CARTEIRA
DE
TRABALHO
10,$0

CássioCruz

Desfile do Orçamento Participativo na Rua Oliveira Lima, em Santo André, SP
Ilustração: Cássio Cruz

1.
INTRODUÇÃO

> Eu quero dizer que, nessa grande inquietude em torno da maneira de governar e na pesquisa sobre as maneiras de governar, localiza-se uma questão perpétua que seria: "como não ser governado assim, por isso, em nome desses princípios, em vista de tais objetivos e por meio de tais procedimentos, não dessa forma, não para isso, não por eles"; e se se dá a esse movimento da governamentalização,[1] da sociedade e dos indivíduos ao mesmo tempo, a inserção histórica e a amplitude que creio ter sido a sua, parece que se poderia colocar deste lado o que se chamaria atitude crítica.
>
> — Foucault, 2000.

A problemática deste estudo parte da constatação dos sociólogos Cecheti (2004) e Baiocchi (2006) de que experiências estéticas contribuem na promoção de participação no processo de tomada de decisão sobre recursos. Mais especificamente, ao investigarem a relação dos programas de Teatro do Oprimido e Orçamento Participativo do município paulista de Santo André (final dos anos 1990 e início dos anos 2000), os autores levam ao entendimento que o desenvolvimento de processos de teatro-educação conciliados com a gestão pública potencializa a participação na definição dos rumos da cidade. A dinâmica teatral na gestão de recursos difere do formato tradicional das assembleias orçamentárias por motivar o envolvimento da população por meio da criatividade e sensibilidade, expandindo o canal de comunicação entre os cidadãos e a prefeitura. Baiocchi (op. cit.) nomeia este arranjo de *teatro governamental*, ou seja, *teatro como metodologia participativa de governo*.[2]

---

[1] O conceito foucaultiano de governamentalização é abordado com mais minúcia no tópico 2.4 do livro. Buscou-se relacionar a questão da participação com o tema do biopoder na obra de Foucault (Leal, 2010b).

O Orçamento Participativo é exemplo de prática realizada por diversos municípios brasileiros cujo intuito é aproximar a população dos encaminhamentos políticos. O modelo se iniciou com a redemocratização nos anos 80, a partir de projetos de partidos de esquerda. A maneira como a prática do Orçamento Participativo foi desenvolvida no município de Santo André em associação com processos teatrais participativos de Teatro do Oprimido é uma fonte de estudos sobre a questão do governo na contemporaneidade. De fato, o exercício da participação na cena e no orçamento pode ser lido como fenômeno da participação no contexto da democracia política. Segundo Baiocchi (2006), as experiências cênicas, de caráter legislativo e governamental, proporcionam ao povo possibilidades de reivindicar prioridades e gerir a cidade pelo ato artístico.

De acordo com Teixeira (2005), nem sempre os canais formais de participação social são suficientes para detectar as demandas da população, sendo então necessária a busca pela participação popular por meio de novas linguagens. Segundo a autora, as técnicas teatrais criadas por Augusto Boal, principal referente do Teatro do Oprimido, atuam para aproximar as pessoas da política e a política das pessoas tal como um projeto estético cujo marco fundamental é a participação.

---

[2] Em Cecheti (2004, pp. 101-2) o termo *governo* abrange "além do prefeito e seus secretários, todos os cargos comissionados que têm o papel político e a responsabilidade de implementar determinada prática político-administrativa". Para efeitos desta pesquisa será considerada não apenas a equipe de governo de que trata Cecheti, mas, sobretudo, o projeto político de governo.

No caso das intervenções teatrais nas plenárias do Orçamento Participativo em Santo André, tinha-se como propósito instaurar uma via didática e lúdica no ambiente de debate sobre as contas públicas da cidade. Em consonância com o intuito de abertura de espaço à participação da população, o Teatro do Oprimido se colocou como alternativa de linguagem que permitia maior compreensão dos conflitos e necessidades municipais. Além de possibilitar maior esclarecimento das questões da pauta de decisão das assembleias orçamentárias, a interação com o teatro instigou o processo de reflexão sobre conflitos pessoais e comunitários para além do orçamento público. A rápida multiplicação do Teatro do Oprimido pela cidade e a criação de vários grupos comunitários de Teatro-Fórum após o ano de 1998 são alguns dos desdobramentos das experiências teatrais que haviam sido feitas no processo de orçamento público.

Apesar de sugerirem que ao participar de intervenções de Teatro do Oprimido as pessoas se integram ao seu coletivo e passam a agir no combate às opressões, as informações disponíveis sobre os projetos e experiências com Teatro do Oprimido não incluem uma avaliação crítica dos propósitos de abertura da cena aos espectadores. Participação é geralmente um meio incondicional de promover o diálogo, e os possíveis riscos de participar não são considerados. Dessa forma, os perigos de uma participação vazia ou efêmera, uma participação que não leve a resultados, que não seja numerosa ou que esteja restrita ao discurso são alheios à própria prática de participação.

Quando se trata da participação na esfera do governo a questão fica ainda mais complexa já que envolve, também, a condução de questões populacionais como problemática da lógica da biopolítica.[3] A participação nesse contexto assume a função política de manutenção generalizada da vida no discurso, ainda que haja na prática política a priorização de atendimento a determinados grupos ou necessidades. Dado que os programas de Teatro do Oprimido e Orçamento Participativo em Santo André eram operados pela esfera executiva da gestão municipal, há que se levar em conta o embate entre as demandas elegidas pela população e o programa sugerido pelo governo. Mesmo visando contrastar com a perspectiva de um governo público cujas características e necessidades se balizam pela problemática do poder político na sociedade contemporânea, cuja agenda se define por medidas de produtividade da economia neoliberal, a organização de uma pauta de governo pela prefeitura de Santo André teria de considerar as diferenças de proposta com relação às prioridades da população que eram levantadas nas plenárias de Orçamento Participativo.

As experiências teatrais relatadas pelo encenador Augusto Boal (Abellan, 2001) desde a fase do Teatro de Arena de São Paulo (décadas de 1950 e 1960) até a sistematização do Teatro do Oprimido (década de 1970 até 2009, quando faleceu) fazem perceber que o caminho do aprimoramento das técnicas de dramaturgia, o que se limita a estimular o envolvimento das pessoas, além de não garantir sua participação na obra artística não considera as suas questões e necessidades mais relevantes. De fato, para quê, em espetáculos teatrais, desenvolver meios de espectadores(as) participarem de uma história com a qual não se identificam ou que não lhes é relevante, simplesmente porque deveriam ter bastante participação? Da mesma forma, pode-se deslocar esse questionamento para as esferas das outras artes, da educação, da mídia, da política e da gestão.

---

[3] No curso ministrado por Michel Foucault no Collège de France de janeiro a abril de 1979, Foucault analisa como a vida e a população passaram a in-tegrar a lógica política da governamentalidade liberal (Foucault, 2008).

Há que destacar que, de todo modo, o desenvolvimento do Teatro do Oprimido nas plenárias de Orçamento Participativo em Santo André, tal como é entendido nesta leitura, preconizava a estética como meio de aprimoramento de participação na tomada de decisão daqueles que historicamente estiveram à margem desse processo. Nesse sentido, avalia-se nesta experiência como a arte pôde ajudar na expressão pública daqueles(as) que estiveram alheios(as) à tomada de decisão no sentido de que se apropriem da gestão, da educação e da própria arte. Os(as) maiores interessados(as) por esse debate não são os(as) que buscam na estética novas estratégias para desenvolver a participação, mas, sobretudo, quem recorre a ela como meio expressivo de conquistar participação política porque possui tal desejo, mas está excluído(a) desse processo.

Entretanto, de acordo com Martins (2009, p. 156), a Prefeitura Municipal de Santo André (PMSA) pode ter inserido o Teatro do Oprimido para fortalecer seu projeto de governo por meio da ideia de participação:

> Da mesma forma que dentro da prefeitura há um cargo que estimula a criticidade e o protagonismo do sujeito ao utilizar os instrumentos de política social, o TO acaba também sendo um instrumento de poder público, legitimando a direção política de quem está no poder. Da mesma forma que por estar havendo uma possibilidade de potencialização da consciência crítica visando à participação popular/cidadã, pode ser que este instrumento esteja sendo usado para legitimar, por meio da corroboração dos cidadãos de Santo André, as decisões do governo, o que caracteriza uma articulação pelo alto (Martins, 2009, p. 156).

O paradoxo que se instaura com a possibilidade de que a participação não se dê no sentido do empoderamento da população, mas da manutenção da ordem de governo faz refletir sobre as conclusões de Cecheti (2004) e Baiocchi (2006) no que se refere à contribuição do teatro para a promoção da participação popular no processo político. A estética teria condições de se prestar a este fim? Seria efetiva ou suficiente? Esses questionamentos são colocados em face da dificuldade em se conceber que a estética do Teatro do Oprimido poderia reverter a lógica da participação contemporânea ao proceder, a partir do contexto do Orçamento Participativo, na condução do debate sobre as prioridades de governo. Dentro do escopo da dramaturgia do Teatro-Fórum, o modelo de participação se condicionaria às suas próprias limitações, e as demandas da população antes de serem restringidas por razões políticas podem ser restringidas pelo próprio Teatro do Oprimido, a partir de uma gestão contábil[4] das intervenções dos(as) espectadores(as).

Embora haja esforços das recentes pesquisas na área de Educação da Administração e da Contabilidade para destacar, por sua vez, os benefícios que o teatro pode trazer para o aprendizado da gestão e outras da Sociologia indicando o efeito participativo do teatro no âmbito do governo, as investigações carecem do questionamento sobre se a poética do teatro está se realizando com toda sua potencialidade nesses contextos. A leitura desses estudos indica que o formato das intervenções teatrais no orçamento, cujos espaços destinados ao teatro eram predefinidos em função de limites técnicos ou administrativos, parece desperdiçar as possibilidades de comunicação teatral ao reduzir o evento cê-

[4] No tópico 2.2 é feita uma análise crítica a respeito da condução do Teatro-Fórum procedendo em uma comparação com os princípios da informação qualitativa da Contabilidade.

nico à transmissão de ideias e ao esgotamento das interpretações do público. Ademais, no que se refere aos recursos de linguagem utilizados pelo Teatro do Oprimido, a dramaturgia das peças parece limitar-se a formas dramáticas fixas com um espaço cênico demasiadamente ilustrativo.

Não se pretende neste estudo questionar o grau de contribuição da estética do teatro à participação orçamentária para comprovar ou refutar a efetividade da participação de cidadãos no processo público de tomada de decisão. Tampouco se restringe a verificar quais os ganhos de aprendizado dos processos formativos estéticos de tomada de decisão em comparação com os processos formativos tradicionais na área de Orçamento ou a encontrar novas formas de estimular o envolvimento no processo de tomada de decisão de pessoas com resistência ou sem desejo de participar.

Os programas de participação na gestão pública, como é o caso do Orçamento Participativo, pretendem a democratização política. Entretanto, ao fazerem uso da dinâmica teatral como meio de facilitar o envolvimento no processo de tomada de decisão, sugerem que a linguagem estética do teatro se alinha à finalidade de governar as necessidades de uma população. Uma vez que os conflitos instaurados entre as personagens configuradas nas cenas (e assumidas pela audiência no fórum) são objetos de análise, mas também de orientação de posturas e ideias, o teatro pode assumir uma função pedagógica e moralizante que visaria, como premissa da democratização, normalizar prioridades orçamentárias, além das próprias perspectivas e desejos da população. É este o significado que o filósofo Foucault atribui ao governo: "governar é o ato de conduzir condutas" (Castro, 2008, p. 190).

Nesse sentido, o trabalho visou proceder na *crítica do uso do teatro como estratégia de governo*. Por um lado, a partir da investigação sobre como a poética do Teatro do Oprimido se configura neste domínio da gestão pública, cuja temática das cenas e dos fóruns é a participação no processo de tomada de decisão sobre os recursos municipais. Por outro lado, sobre como a técnica do Teatro-Fórum pode adequar-se às necessidades discursivas da participação governamental. O problema central, então, é: *de que forma o teatro possibilita redimensionar o processo de participação no orçamento?*

CássioCruz

Exercício de grupo em oficina de Teatro do Oprimido
Ilustração: Cássio Cruz

2.

INVENTÁRIO CRÍTICO DO TEATRO DO OPRIMIDO

A intenção de avaliar a elaboração poética do teatro no orçamento visa levantar não só os pressupostos artísticos desta configuração, mas também as condições políticas em que se realizou. De todo modo, compreende a reflexão sobre se uma estética que pode intervir no processo orçamentário de maneira que lhe traga componentes de subjetividade e criatividade é o que de fato está em jogo nessa relação.

O primeiro questionamento que se faz sobre a qualidade das intervenções teatrais em assembleias orçamentárias é: a finalidade do Teatro é uma ação meramente didática ou pedagógica e estética? Uma das razões dessa tentativa de diferenciação talvez seja o risco de que, em propósitos bem-intencionados como o de Santo André, o teatro seja mais um instrumento de convencimento sob o discurso da educação do que uma verdadeira possibilidade pedagógica de encontro com a arte. Ou, como questiona Nunes (2004, p. 66) sobre as dinâmicas de condução do Teatro do Oprimido aplicado a variados contextos: "Pode-se chamar a isso de arte? Ou é uma forma avançada de dinâmica de grupos?".

Percebe-se que nos dias atuais os programas públicos e privados que envolvem o teatro têm-se realizado em distintas combinações artísticas e educativas, sobretudo no que se refere aos contextos de aplicação do teatro. De acordo com Coelho Netto (1997, p. 57), a caracterização do conceito de arte-educação se pauta nas oposições entre uma "educação para a arte", orientada pelo produto, e uma "educação pela arte", centrada na pessoa, estudantes ou funcionários. No caso do teatro no orçamento, uma educação pela arte se proporia a conquistar os(as) conselheiros(as) e a população com vistas a aumentar participação na tomada de decisão sobre os recursos públicos, enquanto que uma educação para a arte neste contexto poderia, por exemplo, reverter os processos de decisão e até mesmo alterar a linguagem do orçamento.

O dilema apresentado, à primeira vista dicotômico e redutor, aponta a instigante reflexão sobre quais seriam as dimensões pedagógicas e estéticas do Teatro do Oprimido no âmbito do Orçamento Participativo. As discussões teóricas sobre o Teatro do Oprimido, em especial, têm avaliado os elementos estéticos e pedagógicos do projeto de Augusto Boal. Se por um lado estudos relevantes como o de Teixeira (2007), Mutnick (2006) e Pedroso (2006) ressaltam a efetividade pedagógica do Teatro do Oprimido aplicado aos diversos contextos, por outro, ganham destaque os trabalhos críticos sobre o Teatro do Oprimido que apontam problemas e indefinições de ordem estética. A seguir, apresentam-se algumas considerações exemplares sobre os questionamentos que giram em torno da concepção artística, características de produção e dinâmicas de recepção do Teatro do Oprimido.

Fisher (1994) descreve o desenvolvimento do seu trabalho com o Teatro do Oprimido no contexto do movimento feminista em Nova York dos anos 1970. Tendo tido contato com grupos de mulheres da Europa que, nos anos 1980, passaram a trabalhar com o teatro, a autora interessou-se em instrumentalizar a sua prática no movimento feminista estadunidense. Embora reconheça os ganhos de desenvolver a análise política por vias não verbais, Fisher (Ibidem) aponta que as intervenções de Teatro do Oprimido, pelo caráter emergencial que têm, se esvaem de uma reflexão cuidadosa sobre os temas e os processos. A principal preocupação da autora é que a falta de preparo técnico e de envolvimento dos atores e curingas com o debate político das questões estaria fazendo com que as opressões fossem reproduzidas em vez de representadas no teatro.

No início dos anos 1980, Spry (1994) fez um curso de Teatro do Oprimido com Augusto Boal na França: procurava algo para desenvolver no Canadá com pessoas negras, pobres, imigrantes, *gays* e lésbicas. Nos primeiros grupos com os quais trabalhou no retorno ao Canadá não se chegava a conclusões sobre o que era opressão. A autora e os(as) participantes não se sentiam satisfeitos com as questões elaboradas com base nas relações opressor-oprimido já que remetia ao formato tradicional do drama, o conflito entre protagonista e antagonista. Acreditava-se que o Teatro do Oprimido poderia ser uma ferramenta para abordar, para além das opressões, as estruturas de poder nas relações. Do ponto de vista dos processos, Spry se esforçava para criar procedimentos de trabalho com o corpo e a voz que ritualizassem a relação com a comunidade, mais do que gestos mecânicos que exercitam a opressão em vez de transformá-la.

De acordo com Nunes (2004), o Teatro do Oprimido tem uma série de problemas metodológicos que vão desde a simples incorporação das histórias a pautas institucionais e políticas predefinidas até a psicologização das opressões de personagens/atores(atrizes) tendo em vista uma identidade cultural militante, mas autoritária. Especificamente no que se refere ao curinga, a autora comenta que:

> A própria função do curinga, misto de psicólogo, diretor de teatro, professor e animador cultural, há que ser problematizada.

> O curinga é figura de autoridade! O especialismo do multiplicador! [. . .] Os curingas eram, no caso, os porta-vozes do instituído: o Poder do Teatro do Oprimido é uma mistura do Poder do Teatro [. . .] com o Poder dos multiplicadores e dinamizadores de grupo, das psicologias sociais, das militâncias políticas, dos projetos democráticos de cidadania (Ibidem, p. 68).

Em um texto originalmente publicado no *Jornal da Tarde* em 1982, o crítico teatral Edélcio Mostaço teceu reflexões perspicazes sobre o Teatro do Oprimido na época (há que se considerar que somente em 1986, com o retorno de Augusto Boal do exílio é que o Teatro do Oprimido ganha proporções no Brasil). Nessa crítica, Mostaço aponta que dificilmente se conseguiria transformar a realidade dos participantes dos fóruns dado que a dramaturgia e a dinâmica de mediação são concebidas em função de intervenções que não mudam, ou não devem se propor a mudar, a ordem estrutural dos problemas. Outro importante argumento do autor é que, por serem apressados, os estágios de formação dos(as) multiplicadores(as) e de montagem de espetáculos não dão conta da necessidade de se desenvolver a subjetividade no fazer teatral. A forma "fixa, repetida e reprodutível" que assumiria o Teatro do Oprimido quando desprovido da expressão simbólica da realidade acabaria por caracterizar o trabalho com o teatro como manufatura e o resultado da elaboração cênica como mercadoria.

Sobre os processos de montagem e apresentação dos espetáculos de Teatro do Oprimido, alguns estudos apontam o risco qualitativo do trabalho. Dado o ritmo intenso de atividades com as comunidades, os grupos têm dificuldade em deter-se na pesquisa temática e construir os elementos cênicos da relação com o público. Dinâmicas como essas confeririam às intervenções de Teatro do Oprimido pouca teatralidade (Coelho Netto, 1983). Desgranges (2006), por sua vez, pontua que os eventos do Teatro do Oprimido têm um caráter menos artístico dado que o foco está mais na apresentação das técnicas e que a promoção da participação dos(as) espectadores(as) no processo parece afastá-los(as) do objetivo de lidar com as questões de opressão em si.

As críticas apresentadas não se reduzem a supor a inteireza do campo artístico ou pedagógico no Teatro do Oprimido, muito menos se empenham em definir dicotomicamente o que prevalece nessa relação. As insuficiências estéticas apontadas se referem não apenas ao fato de esse projeto se desenvolver, sobretudo, em contextos aplicados, não tendo as mesmas finalidades e processos que o teatro de espetáculo. Nem sequer é prudente definir qual o âmbito mais pedagógico, dentre o teatro de espetáculo e o teatro em programas de ação cultural. A dimensão artística de que se trata é aquela com a qual se trabalharia no Teatro do Oprimido com mais inspiração poética e menos restrições dramatúrgicas; com mais atenção aos processos criativos e menos insistência em fazer o público participar; e, além disso, maior empenho na compreensão dos problemas comunitários e maior propensão a revisar as ideias, as teorias e os conceitos relevantes em vez de reproduzi-los. Em suma, o efeito estético e pedagógico do Teatro do Oprimido pode ser maior quanto menos didático se propuser, seja no que se refere à difusão ideológica pelo teatro quanto à multiplicação de técnicas de modo que simplifique o seu alcance.

No caso de políticas públicas de aplicação do teatro em diversos contextos, no entanto, considera-se que restringi-las unicamente à função didática é um ato que deixa de levar em conta os efeitos estéticos das múltiplas cenas que se constituem nos limiares dos programas. Possivelmente, pautados em uma perspectiva cultural mais ou menos fabricada,[1] praticando-se a criação ou a reprodução, abrindo suficientemente os palcos para o público ou não, os projetos teatrais conduzidos pela esfera pública produzem efeito da maior ordem estética.

Dessa forma, problematizou-se nessa investigação a qualidade do teatro que se faz no contexto das assembleias orçamentárias considerando também que mesmo em processos confusos e apressados é possível que se tenha despertado nas vivências reflexões profundas, em momento posterior, sobre o ato de decidir, por exemplo.

2.1 Teatro e relações de poder: a proposta de uma Estética da Opressão

> A partir do "teatro do oprimido" Boal deixou, na prática, de fazer teatro para fazer diretamente política. Mas não renunciou ao rótulo de teatro para suas especulações, o que não leva à outra conclusão, então, de ser o jogo viciado e autoritário do teatro do oprimido o Teatro da Opressão.
>
> — Mostaço, 1983, p. 74

A trajetória do diretor Augusto Boal pelos agitados grupos teatrais brasileiros dos anos 1950 e 1960, o fez perceber que não bastava chegar até o povo com a peça que tinha o povo em cena. Algumas de suas experiências o indicaram que o trabalho de conscientização que propunham os grupos não contemplava a necessidade do povo de contar a própria história. Pelo contrário, eram histórias do povo contadas por um dramaturgo inspirado e por um grupo de atores da classe média, ou seja, pessoas do teatro que nunca haviam passado fome mas falavam da fome, reforma agrária, socialismo, opressão, etc. O trecho abaixo representa o relato de Boal dessa fase da sua trajetória no teatro:

---

[1] Sob a perspectiva do conceito de fabricação cultural (Coelho Netto, 2001), um processo teatral tem um início e um fim determinados e etapas estipuladas.

> Triste felicidade. O Arena, no Nordeste, havia encontrado o nosso povo; o CPC, no Rio, encontrara o seu. Embora dialogando com o povo, continuávamos donos do palco, o povo na plateia: intransitividade. Em Santo André, pessoas e personagens engalfinhavam-se em cena — isso aconteceu em um dia, um só: o verão precisava de mais andorinhas — águias, carcarás. [. . .] Continuava a divisão de classes, perdão, palco e plateia: um falava, outro escutava. A plateia cantava no coro mas não interferia no enredo. Agora, com a repressão, nem palco nem plateia: o povo tinha sido expulso dos teatros, sindicatos, associações, paróquias — povo proibido. Teatro outra vez assunto de classe média e intelectuais. Cada povo no seu canto, cada vaca no seu *box*. Dando leite, trabalhando (Boal, 2000, p. 230).

O sistema curinga desenvolvido nos musicais "Arena conta. . .", série escrita e dirigida por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri no Teatro de Arena de São Paulo, propunha o revezamento de atores(atrizes) na interpretação de personagens. O desenvolvimento do curinga levou Boal a esquematizar uma forma de expandir esse revezamento dos(as) atores(atrizes) ao público: criou assim o Teatro-Fórum. O desdobramento deste trabalho culminou no projeto chamado Teatro do Oprimido que se desenvolveu com experiências brasileiras e internacionais e hoje é praticado por diversos grupos de todo o mundo.

O propósito do Teatro do Oprimido enunciado por Boal (2005a) é favorecer a compreensão de problemas pessoais e comunitários pelos participantes e promover a busca conjunta de alternativas para a resolução desses problemas. Para Oliveira & Silva (2005), por meio do Teatro do Oprimido o indivíduo pode "imaginar variantes do seu agir e racionalizar transformações pessoais que, a longo prazo, serão grupais". Sanctum (2006) indica que mesmo tendo fim os projetos ou grupos populares dos quais os indivíduos faziam parte, "a semente plantada dentro das pessoas que têm a oportunidade de conhecer o Teatro do Oprimido vai ser semeada de alguma forma, durante muito tempo". Ainda a respeito da continuidade de influência das experiências com Teatro do Oprimido na vida das pessoas, pode-se citar uma famosa frase de Boal: "O Teatro do Oprimido começa quando termina" (Ibidem).

O Teatro do Oprimido procura, por meio da prática de jogos, exercícios e técnicas teatrais, estimular a discussão e a problematização de questões do cotidiano, com o objetivo de oferecer uma maior reflexão das relações de poder, por meio da exploração de histórias entre opressores e oprimidos (Teixeira, 2005). Numa intervenção de Teatro do Oprimido, os textos são construídos coletivamente a partir das histórias de vida dos atores e do público: cria-se uma dramaturgia que emerge de experiências e problemas típicos da coletividade, como a discriminação, o preconceito, o trabalho, etc. Nas encenações teatrais, são incentivadas a ridicularização do poder, a inversão da hierarquia, a violação do decoro e a ruptura com as normas impostas pelo dominador (Carvalho & Carvalho, 2004).

A chamada Estética do Oprimido, a partir da qual a criação artística significa um caminho de descoberta expressiva e subjetiva do mundo intenta um posicionamento em contraste às instituições e valores dominantes que criam subjetividades padronizadas. Tendo como base histórica de desenvolvimento o Teatro do Oprimido, essa estética incorpora os instrumentos de outras artes para possibilitar a instauração de meios sensíveis de ação humana que não se restrinjam à razão ou à simbologia.

> O Teatro do Oprimido — como Arte que é —, sem desvalorizar a Palavra, procura estimular nos seus participantes, atra-

> vés dos sentidos, o Conhecimento e o Pensamento Sensíveis em cada instante da Ação teatral, metáfora da vida, em cada Imagem e em cada Som. Vai além, e procura conhecer a própria Palavra como objeto sensível, pois entende que toda Sintaxe é Poesia — pode ser ruim, mas é poesia. . . (Boal, 2006a).

A Estética mencionada é do oprimido porque se propõe a possibilitar apropriação dos meios de produção artística pelo sujeito que, nos tempos de hoje, se encontra condicionado a dialogar com uma subjetividade obscura corporificada em imagens, sons e palavras alheias à sua própria humanidade. Trata-se de um empoderamento humano ante as imposições de uma arte ou cultura opressoras produzidas por terceiros, por diversos motivos, exceto o da descoberta da sensibilidade.

Considera-se que está no público a grande preocupação desse projeto. Ao passo que as obras teatrais escritas para públicos da classe média são apresentadas em forma de espetáculo por atores(atrizes) profissionais, em teatros reconhecidos socialmente, os processos teatrais criados por atores(atrizes) não profissionais, muitos(as) deles(as) marginalizados(as) socialmente, são realizados na e com a comunidade a qual pertencem. Não haveria diferença entre ator(atriz) e público: a comunidade é protagonista da arte e da vida (Babbage, 2004). É a própria comunidade que constrói a obra, seja no processo de montagem seja nas apresentações. O papel do público no Teatro do Oprimido pode ser resumido pelo termo *expect-atores,*espectadores que estão na expectativa de serem atores[2] (Boal, 2005a).

---

[2] O termo *expect-atriz* nunca foi utilizado por Boal que escreveu toda a sua obra no gênero masculino, cuja expressão máxima é a própria expressão *Teatro do Oprimido*. A partir dos anos 2010, grupos feministas reivindicam a recolocação prática e teórica do TO na formulação *Teatro da Oprimida*.

Com o Teatro do Oprimido, a questão fundamental para Boal passou a ser: como tornar o(a) espectador(a) do povo o(a) ator(atriz) principal de uma montagem de teatro? É instigante como a nova proposta de recepção teatral, ou seja, de relação da cena com a audiência, visou operar pedagogicamente uma inversão de papéis ou de ponto de vista entre atores(atrizes) e espectadores(as). Se, para Boal, a cena anterior ao Teatro do Oprimido era intransitiva (*continuava a divisão de classes, perdão, palco e plateia: um falava, outro escutava*), agora os(as) espectadores(as) que participam da obra têm papel decisivo: criam sua própria estética, a própria forma de fazer teatro.

Uma das ideias centrais do Teatro do Oprimido, a de que todos(as) são atores(atrizes), inclusive os(as) atores(atrizes) (Boal, 2005b), refere-se à tese de Boal de que o teatro é inerente ao ser humano, o único que pode agir mas também se perceber agindo, sintetizando, assim, as funções do(a) ator(atriz) e do(a) espectador(a) de teatro. Considera-se que a linha argumentativa de que há uma precondição humana de fazer teatro foi elaborada com o objetivo de ampliar a difusão das práticas do Teatro do Oprimido sem que fosse contemplado um trabalho mais intenso com a pesquisa e experimentação teatral. De acordo com Mostaço (1983), Boal encobre o que seria uma vocação para atuar profissionalmente no teatro e ainda não leva em conta todo o preparo que é preciso ter para fazer teatro. Outra reflexão interessante é a de Nunes (2004, p. 70) que pondera a questão da possibilidade de qualquer pessoa praticar teatro com outros sentidos: "qualquer pessoa pode? Há nesse «pode» não uma questão de permissão ou capacidade, mas já de disposição e disponibilidade".

Não apenas a temática das peças, mas a própria composição do "elenco" teatral com atores(atrizes) do público, indicam como Boal possivelmente encarava a configuração da relação palco e plateia como um desajuste de poder. Constitui-se, assim, uma estética que visa lidar não apenas com a opressão nas relações humanas de modo geral, mas com a opressão que se dá no próprio teatro. O foco de análise não está, então, nem no oprimido, nem no opressor, mas na própria estética de tratamento das opressões. Opressão é a ação sobre a ação e não a ação sobre o outro. De acordo com Foucault (1995),

> [O poder] É um conjunto de ações sobre ações possíveis: ele opera sobre o campo de possibilidades aonde se vêm inscrever o comportamento dos sujeitos atuantes: ele incita, ele induz, ele contorna, ele facilita ou torna mais difícil, ele alarga ou limita, ele torna mais ou menos provável; no limite ele constrange ou impede completamente; mas ele é sempre uma maneira de agir sobre um ou sobre sujeitos atuantes, enquanto eles agem ou são susceptíveis de agir. Uma ação sobre ações.

Com base na abordagem da genealogia de Foucault, faz-se nesta seção uma análise da tentativa de Boal para abordar a tensão entre palco e plateia como uma relação desigual de poder. Antes que se constituísse a ideia de uma estética do oprimido, de apropriação dos meios de produção da cena pelo espectador(a), trata-se de considerar que houve no século XX o aprimoramento de uma tecnologia pedagógica no teatro a partir da qual se elaboraram sistemas de exercícios de si. Essa perspectiva, embora ainda centrada no(a) ator(atriz) e não no(a) espectador(a), se desenvolveu tendo por base as experiências pedagógicas dos sistemas teatrais que objetivaram a produção da espontaneidade e da tomada de decisão pelos sujeitos em cena.

Conforme explicita Foucault (1995), não é o poder, mas o sujeito o tema geral de suas investigações. O filósofo trata de compreender a maneira como o ser humano se transforma em sujeito a partir de processos de sujeição e subjetivação. De acordo com Castro (2009, p. 408), "Foucault fala dos modos de subjetivação como modos de objetivação do sujeito, isto é, modos em que o sujeito aparece como objeto de uma determinada relação de conhecimento e de poder".

A reflexão acerca dos mecanismos de constituição do sujeito, circunscritos nas práticas pedagógicas do teatro, tal qual elaborada por Icle (2010), trazem um olhar complementar à possível relação de poder estabelecida entre palco e plateia. Problematiza-se, assim, a discussão da participação na cena, questionando-se se não seriam os mecanismos de inclusão no processo produtivo da arte justamente os que promovem a sujeição. Investiga-se, então, a genealogia dos procedimentos teatrais do governo de si.

A Pedagogia do Teatro[3] caracteriza-se por uma inovação que emerge no final do século XIX na Rússia a partir das experiências e sistematizações do diretor de teatro Constantin Stanislavski. Trata-se da transformação do foco do teatro de espetáculo profissional para a formação dos sujeitos. Stanislavski já sugeria uma metodologia que, para além da capacitação de atores(atrizes) para a cena, poderia prover o sujeito de instrumental para melhorar a sua própria vida (Icle, 2010). Assim, os efeitos desse teatro pedagógico não estão ainda no campo da recepção, dos(as) espectadores(as), mas no dos(as) jogadores(as) e praticantes que participam da composição da cena.

A reflexão de Pupo (1999, p. 32) a respeito do caráter pedagógico do fazer teatral de grandes diretores de teatro também compreende a relevância, para eles, da formação dos(as) participantes em termos da ética do sujeito:

---

[3] Icle (2007) utiliza o termo *Pedagogia Teatral*. Por caracterizar mais adequadamente a área, consolidada pelas conferências de profissionais e pesquisadores, adota-se aqui a expressão *Pedagogia do Teatro*.

Muitos dos diretores responsáveis pelas grandes transformações teatrais do último século, tais como Stanislavski, Grotowski ou Barba de certa forma foram também pedagogos. De modo radical eles sempre associaram a depuração de sua arte ao desenvolvimento pessoal daqueles que a praticam. Para eles a superação de si mesmo se coloca como uma meta inseparável da realização de um teatro que transcenda códigos já consagrados. Preceitos de caráter ético sempre acompanharam seu projeto de renovação teatral.

A tradição anterior a esses diretores pautava-se no texto, cuja origem literária ou dramatúrgica prevalecia na criação e determinação da verdade cênica. O papel dos(as) atores(atrizes) e outros(as) funcionários(as) do teatro era o de interpretar a obra (que já vinha pronta), seguir o roteiro e convencer o público acerca da genialidade dos autores clássicos. Já com a pedagogia do teatro, a centralização do processo criativo está na figura do(a) ator(atriz): o sujeito da cena, constituído da verdade de seu papel, canaliza o esforço de criação de uma obra que se inspira no texto, mas não é mais textocêntrica.

Foucault (1995) demonstra que, na passagem do poder pastoral ao disciplinar, o governo de si, tem papel fundamental. Ao passo que no poder pastoral havia quem cuidasse do rebanho, no disciplinar a ordem depende, sobretudo, da disciplina de si sobre si mesmo. É nessa passagem que se processa a instauração do teatro pedagógico. Antes havia um texto ou um dramaturgo centralizador que respondiam pela obra teatral, mas depois a responsabilidade da cena passou para os(as) atores(atrizes) que cuidam uns (umas) dos(as) outros(as), e cada um de si, para que haja sucesso na produção. Mas a pedagogia do teatro é também uma auto-orientação ética organizada na instrumentalização dos(as) atores para o exercício de si com o objetivo de se humanizarem. Antes, o papel dos atores era o de reprodução, mímica e repetição; mas tornou-se, então, a improvisação e a imaginação interior. Trabalhar a personagem é um processo que requer, antes, aprofundamento no trabalho de atuação.

No âmbito da escrita teatral pode ter ocorrido também a passagem de um poder soberano para o poder disciplinar. Boal (2005a) observa as características principais da tragédia a partir da leitura da obra de Aristóteles, *Arte poética*.[4] De acordo com a perspectiva de Boal sobre o sistema aristotélico, a catástrofe das tragédias era inevitável:

> Não se permitem *happy-endings*, embora não seja necessária a destruição física do personagem portador da *hamartia*. Alguns morrem, enquanto outros veem morrer seus entes queridos. De qualquer forma se trata sempre de uma catástrofe em que não morrer é pior do que morrer (veja-se o caso de Édipo) (Ibidem, p. 77).

Assumindo-se essa conclusão de Boal sobre o desfecho dramatúrgico da tragédia, considera-se que o poder se exercia ali pela máxima do fazer morrer e deixar viver tal qual o poder soberano conceituado por Foucault. Desejava-se a morte do herói, cujo erro (ἁμαρτία) devia ser purificado por meio de um processo catártico. Era preciso fazer morrer a anormalidade, a imoralidade e o crime para deixar viver a harmonia e o coro, soberania dos cidadãos gregos. É possível depreender da análise de Boal que o poder da tragédia se impunha como terror repressivo sobre a morte.

---

[4] O ensaio de Boal sobre Aristóteles é avaliado por Nunes (2004) tomando por base o referencial teórico de Roubine (2003) sobre o teatro aristotélico. Embora se trate de um debate da História do Teatro em que há muitas discordâncias, a autora considera válidos os elementos e ideias utilizados por Boal para defender sua tese sobre a tragédia grega.

Em tempos modernos, com o advento do drama (Szondi, 2001) a partir de uma recriação da tragédia aristotélica pelo movimento do Classicismo francês,[4] os sujeitos desenvolvem a ação dramática por meio das tecnologias do eu com o fim de manutenção da vida. Trata-se de uma perspectiva que se alinha à disciplina do sujeito em Foucault. Desenvolve-se a psicologia das relações e a novela dos conflitos e diálogos intersubjetivos e constitui-se, assim, o teatro do drama burguês que faz viver o herói(heroína) e deixa morrer os(as) coadjuvantes, os(as) figurantes e o coro do povo.

Icle (2010) trata da genealogia do cuidar de si a partir da consideração das técnicas de sistemas de interpretação (treinamento de atuação), as quais emergiram com a Pedagogia do Teatro de Stanislavski. A leitura da sua obra sugere os seguintes questionamentos: O que tornou possível concebermos o teatro como um procedimento de expansão das nossas vidas? Como se deu a passagem de um teatro de espetáculo baseado na disciplina da conscientização para o Teatro Pedagógico do controle de nós mesmos?

O teatro realista russo foi marco importante na constituição da pedagogia do teatro. Entretanto, os sistemas teatrais produzidos ao longo do século XX provocam outras relações do sujeito consigo mesmo, a partir da intensificação dos processos improvisacionais de criação artística e de recepção. No Teatro do Oprimido, a pedagogia do teatro se exerce pela empatia das histórias de si cuja motivação é a da livre transformação da ação dramática pelo(a) espectador(a). É justamente na modalidade do Teatro-Fórum que culminará a experiência de si: o público participa da cena e torna-se sujeito da ação teatral. Entretanto, nas técnicas

---

5 Conforme a leitura de Roubine (2003).

do *Arco-íris do desejo* (Boal, 1995), onde se promove uma terapia de si no coletivo, caracteriza-se declaradamente o exercício das tecnologias do sujeito aplicadas ao autoconhecimento e transformação das opressões individuais e sociais.

> É interessante que Boal, à sua maneira e se propondo transformador, está, talvez sem querer reconhecer, um tanto engatado nesse eixo: desde sua concepção sobre o ator até seu mergulho posterior em pesquisa de técnicas de terapia — ainda que ele diga que a proposta aí é uma coletivização de todos os problemas mostrados e a busca conjunta de soluções —, o indivíduo, o sujeito psicológico está, para ele, subentendido e naturalizado. Por isso, produz um "teatro de transgressão"; que age mais no nível molar, tentando mudar situações estabelecidas, porém, no nível molecular, muitas vezes convoca o mesmo tipo de esquema/esquadrinhamento perceptivo daquilo a que diz se opor (Nunes, 2004, p. 113).

Se a tragédia é o campo fértil do poder soberano sobre o personagem, o drama moderno seria o modelo de exercício do poder disciplinar sobre o(a) ator(atriz) a partir da emergência do cuidado de si dos novos sistemas de interpretação. Mas é com o Teatro do Oprimido que a Pedagogia do Teatro ganharia um estágio de governo e se estenderia ao(à) espectador(a) por meio das políticas públicas. A estatização dos processos teatrais exige não mais o rigor do trabalho do(a) ator(atriz) ou a purificação repressiva do herói(heroína) trágico(a). O teatro do fazer viver requer a gestão das demandas populacionais e a sua incorporação ao aparato legal. Assim, a obra de Augusto Boal seria um dos marcos que instauram o biopoder no teatro a partir da incorporação pela Pedagogia do Teatro das tecnologias de julgamento e decisão na dramaturgia do Teatro-Fórum e dos processos constitucionais e jurídicos do Teatro Legislativo.

Entretanto, essa passagem não faz com que o poder disciplinar do drama seja extinto no Teatro do Oprimido. De acordo com Foucault (2002, p. 287), o biopoder não irá apagar o poder disciplinar, que nesta leitura é aproximada ao drama no teatro, mas "penetrá-lo, perpassá-lo, modificá-lo". Castro (2009, p. 114) assim trata as transições do poder:

> [. . .] não se trata de pensar a história do poder moderno como a substituição de uma sociedade de soberania por uma sociedade disciplinar e, depois dessa por uma sociedade de governo das populações. Antes, atualmente encontramos um triângulo soberania-disciplina-gestão governamental cujo objetivo fundamental é a população, e seus mecanismos essenciais são os dispositivos de segurança.

É assim que no Teatro do Oprimido o objetivo fundamental se configuraria em termos da biopolítica no sentido de se instaurar uma via participativa de governo da população, mas preservando os dispositivos de segurança do drama cujo rigor ainda está pautado nas práticas disciplinares do cuidado de si: vigiar e punir. Dessa maneira, o que aparenta uma inconsistência estética em algumas passagens recentes da obra de Augusto Boal, cujos enunciados temáticos de opressão buscam a ressonância do discurso coletivo e o enunciado formal tende a caracterizar-se com padrões disciplinares do drama moderno, revelar-se-ia mesmo como uma contradição do poder na contemporaneidade.

2.2 Dramaturgia de opressões: contabilidade e julgamento no Teatro-Fórum

> Liberdade é quando a gente brinca de mocinho e bandido e, quando cansa de ser um, finge que é outro. Liberdade é quando a gente sabe que não é nenhum deles e sabe que é só uma criança brincando.
>
> — GEBRIM, 1998

A narrativa de si constitui-se etapa fundamental da metodologia do Teatro do Oprimido. Produto de um conjunto de processamentos dramatúrgicos, as cenas de fórum têm como matéria bruta as histórias de opressão dos sujeitos. As oficinas, os ensaios e os outros processos de grupos são espaços de trabalho assemelhados a laboratórios e fábricas: operários da cena dedicados à produção das histórias, questões e temas. A distribuição dos espetáculos, feita na própria comunidade, prescinde o pagamento de ingresso: mais importante que o subsídio da cena (muitas vezes garantido por parcerias público-privadas) é a oportunidade de trabalho com as narrativas de opressão.

Diamond (1994), curinga de Teatro do Oprimido do Canadá, relata a experiência do espetáculo de Teatro-Fórum *Out of the silence* produzido com comunidades indígenas de Toronto. Encomendaram-lhe um trabalho teatral acerca dos abusos sexuais que muitos vinham sofrendo. Em sua tese de doutorado, Nunes (2004) analisa os processos desses grupos em função da sua percepção acerca da relação dos nativos com a sociedade canadense, por ocasião do Festival Internacional de Teatro do Oprimido em 1997:

> Não vi pobreza material em Toronto, há sete anos atrás; vi, sim, "nativos" caídos bêbados pelas calçadas. Estes não pareciam muito adaptados ao estado de coisas da vida naquela

> cidade daquele país. Deve ter sido bom para as comunidades poderem falar da dor nas escolas religiosas, da dor do abuso sexual, da dor de não poderem falar seu idioma. Parece-me, porém, que os alívios que o teatro-fórum propicia dificilmente ameaçariam esse estado de coisas (Nunes, 2004, p. 67).

A interpretação de Nunes acerca do caso de Diamond (op. cit.) caracteriza uma contradição entre os propósitos do Teatro do Oprimido, tal como exercido naquela comunidade, e os desdobramentos concretos, seu impacto na sociedade. De acordo com Boal (2005a, p. 19), "o Teatro do Oprimido, em todas as suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos". Haveria, então, uma distorção entre o que se pretende fazer, ou o que se faz, e a efetividade dos projetos? As decisões dos fóruns não são suficientes? Acerca dos questionamentos sobre os resultados do Teatro do Oprimido, Desgranges (2006, p. 75) observa que:

> A solução da situação de opressão parece estar no âmbito de uma atitude do oprimido em face da opressão sofrida; contudo, as situações cênicas apontam muitas vezes para questões que estão para além das decisões e da atuação efetiva daquele grupo.

Visto que se trata de uma metodologia que pretende possibilitar a compreensão das opressões reais e a transformação das situações pelos próprios sujeitos (Boal, 2005b), a constatação explorada pelos autores acima gera alguns efeitos. O primeiro deles é sobre os grupos produtores de Teatro do Oprimido: devem, cada vez mais, investir na intervenção concreta, sobretudo no que se refere aos meios políticos e procedimentos de instituição de leis (Teatro Legislativo), com o intuito de garantir a efetividade continuada das soluções. Por outro lado, a estratégia da crítica é a cobrança de que a realidade da cena seja coerente com a cena da realidade, ou até mesmo que não se tenha grandes pretensões com esse projeto.

No campo das Ciências Contábeis, em função da preocupação de os demonstrativos financeiros refletirem (ou não) a realidade econômica das organizações, criaram-se procedimentos de *disclosure*, ou seja, de transparência contábil, os quais possibilitam uma sofisticação da qualidade da informação na tomada de decisão gerencial e societária (Lopes, 2002). O objetivo do *disclosure* é a redução de incertezas: relatórios contábeis devem apresentar valores reais (de mercado) já que as informações da contabilidade influenciam diretamente o valor do capital. Contabilidade como medida de avaliação de desempenho econômico, de *performance*.

Se procedermos a esta analogia, teria a crítica ao Teatro do Oprimido a função de medir *disclosure* e *performance* dos grupos, tal como se propõe a Contabilidade? É possível fazer a correspondência simbólica, no teatro, entre o projeto cênico e a crítica em termos de valor contábil declarado e valor de mercado criticado? A crítica teatral tem mesmo o poder de conferir validade econômica aos grupos? Mais que verificar o embate entre os discursos da cena e o impacto social do Teatro do Oprimido, interessa o entendimento dos procedimentos de elaboração da dramaturgia das histórias de opressão a partir da análise das tensões de suas práticas discursivas. Para além do questionamento de como o teatro tem podido ou não garantir resultados sociais (como a implementação de leis ou a previsão de verbas específicas no orçamento público), trata-se de compreender quais os recursos incorporados pelo teatro para garantir a construção pedagógica do governo, a partir do governo do sujeito sobre si mesmo.

Há que se entender o advento das fábricas e centros de processamento das narrativas de si, a emergência da contabilidade das histórias e os encaminhamentos jurídicos das decisões dos fóruns teatrais. Não se trata, então, de investigar as medidas de *disclosure* e *performance* da cena e sua efetividade de representação do valor econômico dos desempenhos sociais, mas sim de compreender como pôde haver uma passagem da narrativa financeira para a narrativa econômica da cena,[6] o teatro do governo de si.

Promove-se, assim, uma fricção dos procedimentos do Teatro do Oprimido com aquilo que Larrosa (2002) nomeou dispositivos pedagógicos. Trata-se de uma elaboração a partir do conceito de "tecnologias do eu" de Foucault, tendo em vista a sua aplicação às reflexões do campo da educação. De acordo com o autor (Ibidem, p. 37), os dispositivos pedagógicos se referem "às práticas pedagógicas que constroem e medeiam a relação do sujeito consigo mesmo: essa relação na qual se estabelece, se regula e se modifica a experiência que a pessoa tem de si mesma, a experiência de si".

O ato de contar histórias, dimensão discursiva dos dispositivos pedagógicos, é experiência constitutiva do ser humano. Boal (1995, p. 14, tradução livre) afirma que "o teatro nasce quando o ser humano descobre que pode observar-se a si mesmo: ver-se em ação [. . .] o ser torna-se humano *quando inventa o Teatro*". Nesse sentido, a constituição do sujeito se estabelece a partir da constituição de um duplo. Porém, segundo Larrosa (op. cit., p. 80), "esse duplo não é a projeção espontânea do eu em uma espécie de reflexividade natural". Dessa forma, dar-se conta de si constitui o sujeito não porque cria um duplo, mas porque aprimora sua expressividade nesta relação. Larrosa (Ibidem, p. 82) segue na análise: "o duplo que a pessoa constrói quando se olha, se diz, se narra ou se julga está implicado naquilo que a pessoa pode e deve fazer consigo mesma". Conclui-se assim que o sujeito no teatro fabrica seu duplo e aprende a governar-se a partir das medidas de expressão e julgamento dos relatórios de si.

---

[6] Procede-se aqui no equacionamento do teor financeiro e econômico dos procedimentos contábeis em relação respectiva do poder disciplinar e biopoder no drama tal qual defendido na seção 2.1 do livro.

De acordo com Desgranges (2006) o teatro é fundamental no processo de se apropriar de uma história (no sentido de compreendê-la e modificá-la): a experiência da linguagem do teatro é elemento de composição da narrativa de si, ou é mesmo a própria história. É característica desse processo a revisão de si: "para fazer e refazer a história, portanto, é preciso sentir-se estimulado a construir e reconstruir a linguagem" (Ibidem, p. 24).

A questão da linguagem sugere o exame acerca das formas de expressividade das histórias. Ou seja, como se processa a discursividade? Quais os mecanismos de expressão que culminam na constituição de si? Como se organiza o tempo da narrativa em função do tempo histórico? Quais os atributos da narrativa de si? A análise de Larrosa (op. cit., pp. 68-9) acerca da etimologia da contabilidade contribui à reflexão dos questionamentos levantados:

> [. . .] "contar" vem de "*computare*", literalmente "calcular" e derivado de "putare" que tem duplo sentido de "enumerar", literalmente "ordenar numericamente", e de "conferir uma conta". Contar uma história é enumerar, ordenar os rastros que conservam o que se viu. E é essa ordenação a que constitui o tempo da história. Mas essa ordenação se concebe basicamente como cálculo, como prestar contas, como "conferir contas" daquilo que ocorreu.

A partir do final do século XX os estudos contábeis passaram a adotar conceitos baseados em análises fenomenológicas da conta. Descobriu-se, para além da ação do cálculo, o poder da narrativa de se contar (relatar) histórias e mais, da prestação de contas interna e externa ao corpo organizacional. Elevou-se o *status* da contabilidade de *bookeeping* ou *accounting* (contabilização dos livros, ou o guarda-livros) para o *accountancy*, as Ciências Contábeis (Nakagawa et al., 2007). De acordo com os autores, a razão de ser da contabilidade tornou-se, então, a *accountability*, a prestação de contas. Mas é em torno da plena *accountability* que este conceito opera, tratando de garanti-la tanto entre quem compõe a organização (nível endógeno) como também em relação aos(às) *stakeholders*, parcerias externas do negócio (nível exógeno). A contabilidade deixou de ser tida como técnica de inventário e passou a modelo de Governança Empresarial, pautada na Governança Corporativa (*compliance* às normas) e na Governança do Negócio (*performance* econômica).

A narrativa no contexto contemporâneo lida diretamente com operações de ordem racional. Calcular é um procedimento de narração que assume na contemporaneidade não mais uma função de inventariar o máximo e de informar o mínimo, mas de apontar aderências ou de exercer a discriminação do pensamento. O cálculo racional, presente também na linguagem da arte contemporânea, é apontado por Brito (1980, p. 9): "o cálculo contemporâneo, como defini-lo? Talvez como uma espécie de racionalização do heterogêneo. Um esforço paradoxal para capitalizar poder negativo". Se opondo claramente a uma perspectiva moderna na qual a razão operava no campo de uma ciência positiva, o autor provoca a compreensão de que a narrativa contemporânea tem um cálculo que é desprovido de causalidade, mas funciona a partir da contabilização do desvio, ou do valor negativo.

Mas quais são as motivações que levam o sujeito à narrativa de si? Larrosa (op. cit., p. 69) observa que "[. . .] a autonarração não pode ser feita sem que o sujeito se tenha tornado antes calculável, pronto para essa operação na qual a pessoa presta contas de si mesma, abre-se a si mesma à contabilidade, à valoração contável de si". De fato, *compliance* é um tema recorrente da área de Auditoria Interna. Nas grandes corporações contemporâneas, o termo *compliance* se refere à garantia, ou aderência, do cumprimento das leis e normas regulamentares e conformidade com as práticas de mercado.

Portanto, entende-se que a experiência de si se organiza com a constituição do duplo, a partir do aprimoramento das medidas de expressividade. Por sua vez, o meio pelo qual se desenvolvem os dispositivos pedagógicos é a linguagem, instrumento de composição e revisão da narrativa de si. A mediação da linguagem entre o tempo da narrativa e o tempo histórico, se processa em termos das medidas de *compliance* e *performance*, aderência e avaliação de desempenho econômico entre o sujeito e o seu duplo. A narrativa de si é, então, procedimento de prestação de contas ao duplo, de Governança de si. Segundo Larrosa (Ibidem, p. 74), "[. . .] o narrar-se como autocrítica adota decididamente essa função de «prestar conta» de si mesmo segundo a lógica dos critérios de valor que servem de padrão da contabilidade".

Boal (2002) descreve três procedimentos fundamentais ao Teatro do Oprimido, tidos por hipóteses de *O tira na cabeça*. O terceiro deles, nomeado indução analógica, caracteriza com eficácia a metodologia dramatúrgica empreendida:

> Se, a partir de uma imagem inicial ou de uma cena inicial, se procede por analogia e se criam outras imagens (ou outras cenas) produzidas pelos outros participantes da sessão sobre suas próprias opressões individuais similares e se, a partir dessas imagens e por indução, se consegue construir um modelo isento, desembaraçado das circunstâncias singulares de cada caso específico, esse modelo conterá os mecanismos gerais por meio dos quais a opressão se produz, o que nos permitirá estudar

> *sim*-paticamente as diferentes possibilidades de quebrar essa opressão (Ibidem, p. 58).

O método de composição da dramaturgia coletiva se processa, assim, por meio da participação de outros em uma "narrativa de si", tido por **relato de opressão.** O Teatro do Oprimido, instrumento de mediação e expressividade dessas histórias, opera a analogia parametrizando as experiências. Não se trata de compartilhar cada uma das narrativas, mas de pluralizá-las. Larrosa (op. cit., p.70) também observa o procedimento da indução analógica, analisando a integração entre as narrativas de si na constituição de uma comunidade, uma cultura:

> A construção e a transformação da consciência de si dependerá, então, da participação em redes de comunicação onde se produzem, se interpretam e se medeiam histórias. Dependerá desse processo interminável de ouvir e ler histórias, de contar histórias, de mesclar histórias, de contrapor algumas histórias a outras, de participar, em suma, desse gigantesco e agitado conjunto de histórias que é a cultura.

De acordo com Pereira et al. (2003), a passagem da dimensão financeira para a dimensão econômica da contabilidade se deu a partir da incorporação dos atributos relevância, comparabilidade, compreensibilidade, confiabilidade e materialidade na informação contábil. Antes o relato era pautado da objetividade pela qual se organizavam os documentos probatórios e factuais, mas agora se desenvolve em função de aspectos subjetivos, que dependem de uma avaliação humana.

Assim, no Teatro do Oprimido, não se trata da elaboração de cenas financeiras e objetivas, mas de relatos de si circunscritos nos elementos subjetivos da informação econômica. No processo dramatúrgico, as histórias mais urgentes são selecionadas e processadas em esquemas analógicos cuja formatação estética deve ser compreensível a todos, sempre. É no âmbito da narrativa que se encontram os elementos de relevância, comparabilidade e compreensibilidade.

Produz-se o discurso da opressão a partir da luta contra si. Os(as) praticantes de Teatro do Oprimido são estimulados(as) à análise das relações de si com os(as) outros(as). Nesse caso, a opressão não está nem na vida nem na arte, mas na *metaxis* (trânsito entre a vida e a arte). É na análise que se produz o discurso. A força da rela-ção não está na opressão da vida que impulsiona a criação artística ou mesmo na provocação estética desse teatro: a opressão é, novamente, uma questão gerencial, engenharia de produção das relações.

A avaliação das histórias se dá por meio de um fórum, tecnologia estética por meio da qual se organiza a discussão de encaminhamentos para os problemas levantados nos espetáculos. O processo envolve a mediação da análise das intervenções de espectadores em busca de uma tomada de decisão do protagonista. A modelagem do fórum baseia-se em uma perspectiva jurídica de mediação. Supõe-se que o teatro, bem como o direito, são instrumentos de mediação "isentos" cujo estigma da balança equilibrada da justiça dá condições à plena resolução. A diferença é que no teatro as soluções são ensaiadas, sem compromisso de se concluir, forçar ou esgotar a solução de problemas. Todavia, tanto no teatro como no direito, a avaliação das intervenções é pautada no discurso da verdade. Cabem nessa análise os atributos da confiabilidade e materiabilidade: são escolhidas soluções verdadeiras, exequíveis, imagináveis e conhecidas. Dificilmente exploram-se as possibilidades estéticas do erro judicial no direito ou no teatro: o julgamento, de fato, encerra as possibilidades, as dúvidas, os desentendimentos, tendo essa pretensão ou não.

No processo de montagem, apresentação e análise das peças de Teatro-Fórum, além das etapas de capacitação dos(as) atores(atrizes) e multiplicadores(as), o(a) **Curinga** tem preocupações análogas a de um **contador(a)** ou **contabilista da cena.** Os objetivos do(a) curinga-contador são: assegurar o *compliance* das propostas dos(as) envolvidos(as) às regras dramatúrgicas estabelecidas pelo órgão de classe regulador e garantir resultados econômicos de *performance* da cena. As ideias e histórias são julgadas em função dos critérios da dimensão econômica da cena. Dependendo da apreciação do júri, podem ser categorizadas como exemplares ou simplesmente banidas do repertório de possibilidades. Da mesma forma, as proposições de narrativas das transações econômicas realizadas por uma pessoa jurídica têm tratamento diferenciado na contabilidade. Fatos podem ser reconhecidos e mensurados nos bastidores de processamento contábil, mas, quando da estreia anual na qual se divulgam os relatórios financeiros, podem não ser evidenciados. Alternativamente, na cena podem ser evidenciadas histórias que foram mensuradas, mas não reconhecidas como é o caso daquelas que escaparam da classificação do(a) curinga. Passando por um processo de "mensuração de si", acabam sendo apresentadas. As decisões referentes ao processamento dramatúrgico e contábil das histórias dependem do julgamento do(a) profissional contador(a) e do(a) curinga.

Além do exercício de julgamento sobre os eventos, no sentido da escolha da história a ser investigada num processo dramatúrgico de teatro ou de um fato a ser processado ou não pela contabilidade, considera-se que tanto o(a) contador(a) como o(a) curinga têm o relevante papel de elaboração. Embora alguns(mas) contadores(as) ainda se restrinjam a um processamento manualístico, ou seja, focado em seguir as regras tais quais "devem" ser operadas, a tendência de uma avaliação dos princípios estimula a criatividade profissional por meio de um olhar um pouco mais subjetivo para as contas. O(a) curinga do Teatro do Oprimido, por sua vez, pode potencializar o trabalho artístico caso não se fixe às fórmulas prontas de escrita da cena.

A respeito das formatações dramatúrgicas conduzidas pelos(as) curingas e também da possibilidade de se alterar o fluxo mecânico de elaboração das histórias, Nunes (2004, p. 70) faz as seguintes considerações:

> Um bom curinga pode ajudar a levantar as questões mais ativadoras, provocar a plateia. . . Corre-se, entretanto, o risco de cair em novelinhas que tentem explicar de forma redutora das multiplicidades as desventuras de cada um, corre-se o risco de psicologizar a vida, reduzindo-a a uma utopia de nirvana a ser alcançado um dia, ou mesmo de evitar qualquer desconfiança com relação ao Poder d'O Teatro. E há tão mais coisas na vida e no teatro que podem estar disponíveis para quem quiser ou puder!

Os questionamentos feitos aos(às) espectadores(as) do Teatro-Fórum pelos(as) curingas são enunciados na Tabela 1 em paralelo aos conceitos dos atributos qualitativos da informação contábil, no que se refere à sua dimensão econômica. O referencial é baseado no pronunciamento do Fasb (Financial Accounting Standards Board) através do Sfac (Statement of Financial Accounting Concepts) n.º 2 (Qualitative Characteristics of Accounting Information).

Tabela 1. Paralelo entre os conceitos dos aspectos qualitativos da informação contábil e as preocupações do(a) Curinga de Teatro do Oprimido na análise dos espetáculos de Teatro-Fórum com os(as) espectadores(as)

	Conceito contábil – características qualitativas da informação contábil	**Questionamento do (a) Curinga de Teatro do Oprimido**
Relevância	Pertinência à questão analisada. Tem três dimensões: afeta metas, afeta a compreensão e afeta as decisões. Está ligada à utilidade da informação das ações que se vise facilitar e aos resultados desejados. (Hendriksen, 1999). "A informação contábil relevante é capaz de fazer diferença em uma decisão ajudando os usuários a formar previsões sobre os resultados do passado e presente, eventos futuros ou confirmar ou corrigir as expectativas anteriores" (Fasb, 1980, p. 5, tradução livre).	Trata-se de uma história que aborda um problema urgente hoje neste país? De que forma contribuirá para a comunidade?
Comparabilidade	"A qualidade da informação que permite aos usuários identificar semelhanças e diferenças entre dois conjuntos de fenômenos econômicos" (Fasb, 1980, p.10, tradução livre). É dimensionada em termos de uniformidade (medida de igualdade em que eventos são representados) e consistência (utilização dos mesmos procedimentos contábeis para o tratamento de eventos semelhantes em tempos ou unidades de análise diferentes) (Hendriksen, 1999).	Trata-se de algo recorrente? Já vivenciou história parecida? Conhece alguém que passou por isso? É um problema exclusivo da protagonista ou se estende à comunidade?
Compreensibilidade	"A qualidade da informação que permite que os usuários percebam sua significância" (Fasb, 1980, p. 11, tradução livre). "(1) A informação não pode ser útil para tomadores de decisão que não consigam compreendê-la, mesmo que ela possa ser considerada confiável e relevante para uma determinada decisão. (2) Os benefícios da informação podem ser aumentados se a tornarmos mais compreensível e, assim, útil para um círculo maior de usuários. (3) Esforços podem ser necessários para aumentar a compreensibilidade da informação contábil. Razões de custo-benefício podem indicar que a informação compreendida ou utilizada apenas por uns poucos não deveria ser fornecida. (4) A compreensibilidade pode ser classificada como algo relacionado a determinados tomadores de decisão (a evidenciação é inteligível para o público ao qual é dirigida?) (Dias Filho, 2001, p. 2, tradução nossa)	Entende-se quem é a personagem oprimida na cena? E a opressora? O conflito principal está claro?
Confiabilidade	"A qualidade da informação que garante que a informação seja razoavelmente livre de erro e viés e represente fielmente o que visa representar" (Fasb, 1980, p.10, tradução livre). É dimensionada em termos de fidelidade de representação (correspondência entre o fenômeno e as medidas ou descrições de apresentação), verificabilidade (estabelecer se o fenômeno é verdadeiro, sem o viés subjetivo do contador) e neutralidade (equilíbrio da medida: evitar ficar de um lado ou de outro do que se representa) (Hendriksen, 1999).	A intenção das personagens é verdadeira? A interpretação dos (as) atores(atrizes) é crível? É possível uma história como essa hoje neste país? A solução do(a) espectador (a) é mágica?
Materialidade	"A magnitude de uma omissão ou inexatidão da informação contábil que, à luz das circunstâncias que cercam, torna provável que o julgamento de uma pessoa razoável que confia na informação teria sido alterado ou influenciado pela omissão ou distorção" (Fasb, 1980, p. 10, tradução livre) A informação é material quando a divulgação é necessária, ou seja, "caso o conhecimento dessa informação seja importante para os usuários dos relatórios contábeis" (Hendriksen, 1999, p. 103). Grau de viabilidade de se mensurar determinadas informações.	A solução do espectador é possível de ser concretizada? Pode-se proceder da mesma forma na vida real?

A preocupação do(a) curinga não se restringe ao campo da dramaturgia das histórias. Refere-se também claramente à pedagogia do(a) espectador(a), ou seja, às dinâmicas de reflexão sobre o público e seu aprendizado da cena. A relevância procede não apenas em termos da questão debatida, mas da própria condição do(a) espectador(a): o espetáculo deve ser útil para a gestão pública e privada de sua vida. A comparabilidade é a medida de ressonância das experiências da audiência com um contexto social. A preocupação com a compreensibilidade do público é o fator que implica a facilitação da linguagem teatral e não apenas dos assuntos. Quanto à confiabilidade e à materialidade, ambas conferem um vínculo de identificação do(a) espectador(a) com a obra, seja em termos da credibilidade da cena ou da possibilidade de gerar desdobramentos alternativos à sua vida.

Ainda a respeito do julgamento no Teatro-Fórum, Julián Boal (2004, p. 1, tradução livre) argumenta que "o Fórum ideal é teatro, festa, assembleia geral, ato de solidariedade, local de discussões e de tomada de decisão, uma imagem de uma sociedade ideal cujos membros não sofreriam mais com as relações de poder, mas seriam capazes de se inventar". Entretanto, Orlandi (apud Nunes, 2004) considera que a transposição do Fórum ao Teatro do Oprimido, que antes já havia sido experimentado por encenadores com textos típicos do teatro, não foi acompanhada de uma flexibilidade necessária para lidar com as histórias de opressão de forma a se instaurar um verdadeiro debate livre como menciona Julián Boal (op. cit.) sobre o Fórum ideal. De acordo com Orlandi (apud Nunes, 2004, p. 69):

> A questão parece ser a seguinte: como evitar que a clandestinidade transversalizante recaia no ardil do julgamento e seja, efetivamente, abertura de mundos sensíveis capazes de mos-

trar quais modulações de vida intensa poderão pulsar ou já estarão pulsando aquém ou além dos juízos forenses. Igualmente, o quanto ele é capaz de perceber e não atrapalhar quando algum movimento, alguma variação se dá.

Mas o que escapa da narrativa contábil e do fórum jurídico? O que resiste ao governo de si? Apesar das críticas aos procedimentos de dramaturgia e julgamento do Teatro-Fórum, há que se reconhecer a produtividade com que se exerce a constituição dos sujeitos. Logra-se mesmo na elaboração das narrativas de cada um, têm-se com os trabalhos vários impactos exógenos. Produz-se a experimentação de novas estéticas e novas soluções. De acordo com Nunes (2004, p. 67),

> É difícil fazer uma crítica da forma que estou propondo ao teatro-fórum: os trabalhos são muito bem-intencionados, presidiários ficam mais felizes por estarem falando de suas mazelas em teatro, divertem-se com os jogos e outras técnicas, desvendam alguns mistérios, dificuldades e prazeres da interpretação, as empregadas domésticas — grupo As Marias do Brasil — sentem-se valorizadas e "vistas" como nunca antes haviam sido, dentre uma série de outros exemplos gratificantes.

Há quem conquiste espaço, oportunidade e prazer. Pode-se também exercer o questionamento, experimentação e transformação dos procedimentos estéticos. Governar e não ser governado é mesmo a razão de ser de um teatro de mediação de conflitos que não se bastam, de uma contabilidade que não garante a plena informação, de um julgamento desequilibrado, baseado na ficção ou na arte de contar histórias.

2.3 Cenografia da Decisão: Olhares do Orçamento

> Em certo sentido, a peça representada nesse teatro sem lugar é sempre a mesma: é aquela que repetem indefinidamente os dominadores e os dominados. Homens dominam outros homens e é assim que nasce a diferença dos valores; classes dominam classes e é assim que nasce a ideia de liberdade; homens se apoderam de coisas das quais eles têm necessidade para viver, eles lhes impõem uma duração que elas não têm, ou eles as assimilam pela força — e é o nascimento da lógica. Nem a relação de dominação é mais uma "relação", nem o lugar onde ela se exerce é um lugar. E é por isto precisamente que em cada momento da história a dominação se fixa em um ritual; ela impõe obrigações e direitos; ela constitui cuidadosos procedimentos. Ela estabelece marcas, grava lembranças nas coisas e até nos corpos; ela se torna responsável pelas dívidas. Universo de regras que não é destinado a adoçar, mas ao contrário a satisfazer a violência.
>
> — FOUCAULT, 2000, pp. 24-5.

Um dos instrumentos de governo mais eficazes é um recurso do poder disciplinar: o olhar. Em *Vigiar e punir*, Foucault investiga o panoptismo, projeto arquitetônico de Bentham no qual a estrutura do espaço é programada para garantir a plena visão de tudo e todos(as), a todo momento. Estabelece-se, então, uma cenografia na qual a dinâmica das relações viabiliza a produtividade por meio do poder disciplinar. Foucault assim caracteriza o projeto:

> O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior,

> permite que a luz atravesse a cela lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. [. . .] A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha (Foucault, 1984, p. 177).

O modelo é uma metáfora da organização das relações nas instituições disciplinares. A visibilidade de cada um(a) é o requisito para o exercício do controle, mas também o da proteção. Todos(as) estão sob vigília e a punição é capilar, chega ao indivíduo exato. Trata-se de um lugar produtivo: é onde se trabalha e se estuda, e também onde se encontram os(as) loucos, velhos(as) e menores. Foucault (Ibidem, p. 178) analisa que o efeito da vigilância se efetua por meio do funcionamento autônomo do poder disciplinar já que "o detento nunca deve saber se está sendo observado; mas deve ter certeza de que sempre pode sê-lo". De acordo com Larrosa (2002), essas máquinas de ver objetivam tornar eficazes os processos que realizam. A única forma de se exercer a disciplina na sala de aula, no hospital, na fábrica e no escritório é o panóptico.

Mas qual é o lugar em que se toma a decisão? Onde se discute e se elabora o orçamento? Onde se executa? O estudo de Alcadipani & Almeida (2000) acerca dos escritórios abertos constitui-se como um exemplo contemporâneo do panóptico no mundo organizacional. Os escritórios abertos são tidos por ambientes nos quais os(as) funcionários(as) estabelecem relações mais diretas, dado que não há paredes e divisórias entre eles, contribuindo na intensificação comunicação, integração e produtividade. O projeto dos escritórios abertos é vendido sob o mote da melhora da qualidade de vida mesmo alguns estudos indicando que esses espaços provocam sofrimentos psíquicos mais agudos. A pesquisa de campo realizada pelos autores conclui que a vigília se fortifica nos ambientes de trabalho de escritório aberto:

> Por ser aberto, o escritório fazia com que todos estivessem sob os olhares de todos durante o tempo inteiro em que estavam trabalhando. Dessa forma, podemos perceber que a condição de vigilância constante, característica fundamental do panóptico, estava presente no novo escritório da BM. [. . .] Entretanto, diferentemente do panóptico, no escritório não havia vigias em torres. Eram 700 olhos que vigiavam 350 pessoas. Neste caso, não havia um gênio maligno ou um presidente da racionalidade da vigilância. Ela surgia em todos os pontos, já que todos podiam observar e ser observados ao mesmo tempo (Ibidem, pp. 49-50).

Também o orçamento se constitui pela visibilidade. O olhar de cobrança é instrumento de controle da execução orçamentária, conforme as previsões estabelecidas por procedimentos legislativos. De acordo com Mello et al. (2007, p. 43), é necessária a disposição dos dados contábeis do orçamento à avaliação pública "para enaltecer a transparência das intenções financeiras dos governos, para melhorar o controle, o planejamento e principalmente para que o cidadão possa fiscalizar as ações dos administradores públicos". Os autores revelam como resultado da pesquisa que o orçamento público do Brasil é o mais transparente do mundo, juntamente com o da Eslováquia.

Segundo Foucault (op. cit., p. 178), "o Panóptico é uma máquina de dissociar o par ver-ser visto: no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto". De fato, o orçamento empresarial é artefato gerencial pelo qual se realizam as funções administrativas de planejamento, execução e controle. A Controladoria é o órgão que apoia este processo a partir de um olhar do todo da organização. As áreas e gestores jogam neste campo com mais ou menos discricionariedade. Por vezes lentes são distribuídas às poucas representatividades. Mas, como regra geral, a maioria dos funcionários não sabe qual o jogo que jogam. O orçamento é definido na etapa de planejamento pelos(as) gestores(as), é executado produtivamente pelos(as) funcionários(as) cujo olhar é restrito a um segmento e controlado pela Controladoria que, a partir da visão do todo, visa à avaliação de *performance*.

O caso do orçamento público se dá em outra dimensão, mas aí a cenografia do olhar não é diferente. A população dificilmente tem consciência do processo legislativo e executivo ao qual está submetida. Por outro lado, nenhum segmento da população escapa das políticas públicas. A partilha de recursos é a garantia de presença de um governo em todos os lugares simultaneamente. Conforme Castro (2009, p. 315), da periferia do panóptico "é impossível ver se alguém, na torre central, está efetivamente vigiando". É assim que se tornaria possível, então, o estado permanente de visibilidade no qual a vigilância pode nem existir de fato, mas todos têm a impressão que sim. O orçamento público e o governo, de forma geral, assim dialogam com a população que desconhece o processo público de planejamento mas tem consciência da presença do governo.

Ainda no que se refere à configuração do espaço de tomada de decisão no orçamento público, Pontual (2000, p. 17) afirma que:

> As práticas participativas de modo geral e o Orçamento Participativo, em particular, têm sido considerados como significativa contribuição na constituição de uma nova concepção de espaço público e na promoção de um processo progressivo de publicização do Estado e de desestatização da sociedade.

O espaço público de que fala o autor é constituído tendo em vista dois processos simultâneos: a expansão de um governo, mas também da perspectiva de uma sociedade enquanto tal. Considera-se que o Orçamento Participativo busca formas diferenciadas de interação da população com o governo. O olhar sobre as contas e decisões deixa de ser uma vantagem do que era a centralidade para poder expandir-se a um número grande de pessoas da antiga periferia.

Mas é possível dizer que também no âmbito do Orçamento Participativo e do Teatro do Oprimido se opera o panóptico? Entende-se que a avaliação do desenvolvimento do Orçamento Participativo por meio de intervenções do Teatro do Oprimido nas plenárias e outros espaços públicos urbanos do município de Santo André contribui para localizar pontos importantes ao debate foucaultiano. De fato, as experiências demonstram como pôde haver um envolvimento da população com os meios políticos de execução e legislação municipal (Cecheti, 2004). As iniciativas estéticas estimularam a participação pública por meio de uma linguagem criativa que possibilitou tornar visíveis os problemas e reivindicações da gestão política. As assembleias orçamentárias tornaram-se, assim, os instrumentos de visibilidade e transparência do governo participativo.

Entretanto, como argumenta Foucault (op. cit.), a transparência é uma armadilha para o Estado: os tempos de sombra das contas públicas o protegia do exercício disciplinar do controle democrático. Em um momento em que a tomada de decisão, a ação política, é acessível a todos, a transparência das contas deve ser garantida pelo poder disciplinar da população. Por um lado a transparência funciona como uma lente ocular que regula pedagogicamente o grau de cada sujeito, a propósito do andamento das contas públicas: a disciplina do Estado e do sujeito se instaura como uma contabilidade do olhar. Já a passagem para uma democracia estética depende de uma adequação discursiva da disciplina do olhar para um outro tipo de poder, o que se exerce sobre a vida populacional.

Observa-se, assim, que os usos da participação que levaram a cena representada no teatro para o contexto urbano, econômico e, neste caso, de governo, foram semelhantes aos que possibilitaram a transição de um orçamento impositivo ao orçamento participativo. Trata-se do governo do olhar que incorpora os instrumentos de vigilância e punição: participar é, então, monitorar a cena e as contas, acompanhar a tomada de decisão. É função da sociedade vigiar se o Estado presta contas e puni-lo no caso de desvio na execução das contas.

2.4 Considerações preliminares sobre a participação e a governamentalidade[7]

> A produção de "refugo humano", ou, mais propriamente, de seres humanos refugados (os "excessivos" e "redundantes", ou seja, os que não puderam ou não quiseram ser reconhecidos ou obter permissão para ficar),

---

[7] Governamentalidade é, segundo Castro (2009), o estudo das maneiras de governar. Na obra de Foucault a questão do governo é tida como um paradigma do poder no regime democrático-liberal.

> é um produto inevitável da modernização, e um acompanhante inseparável da modernidade. É um inescapável efeito colateral da *construção da ordem* (cada ordem define algumas parcelas da população como "deslocadas", "inaptas" ou "indesejáveis") e do *progresso econômico* (que não pode ocorrer sem degradar e desvalorizar os modos anteriormente efetivos de "ganhar a vida" e que, portanto, não consegue senão privar seus praticantes dos meios de subsistência).
>
> — Bauman, 2005, p. 12

Desenvolve-se nesta seção uma breve discussão acerca do cenário político do regime democrático contemporâneo no qual os programas de Orçamento Participativo e Teatro do Oprimido foram realizados. Há que se destacar que o recorte feito mostra as lutas atuais da democracia, cujo debate hoje apresenta visões distintas. Não se propõe, ainda, apontar os elementos críticos da participação na interface destes programas específicos, mas evidenciar as contradições complexas da participação com o intuito de registrar o posicionamento sobre os tópicos que serão esmiuçados nas próximas seções da dissertação. Assim, no final da seção são elaboradas algumas considerações pertinentes ao objeto de estudo a partir da discussão sobre a participação e a governamentalidade.

A participação é marca distintiva da Modernidade. Conquista política da democracia do século XX, a tecnologia da participação, já no contexto de governo, se estende a todos os setores sociais (Dallari, 1984). Mais do que elemento principal, a participação é o que garante o governo na modernidade. É implementada como inovação de transitividade nas relações: assume-se que em modelos de comunicação, educação e gestão retrógrados havia uma centralização do poder. O governo é de todos agora: o poder também. Não só a participação é fruto de uma nova configuração de poder, o governo, como o próprio governo pode ser visto como uma conquista da participação, vide o caso do movimento contemporâneo de luta em prol da democracia.

O tema da participação ganhou destaque em espaços diferentes da esfera de governo nas últimas décadas. Professores são estimulados a trabalhar com técnicas em que os sujeitos do processo educativo são os(as) alunos(as); as produções artísticas contemporâneas tratam de inserir o público na obra de arte, tornando-o protagonistas; as mídias televisivas e jornalísticas desenvolvem programas em que os espectadores conduzem o debate, apresentam o programa ou sejam eles mesmos o foco como acontece nos *reality-shows*; até mesmo os pacientes de terapias, as mais diversas, são sujeitos dos processos chamados de "autoconhecimento".

Em algumas das situações indicadas, encontram-se desafios como o do estímulo à participação. Ao mesmo tempo que se tem o desejo de envolver democraticamente as pessoas, têm-se, por vezes, dificuldades quando essas pessoas não querem participar. Se por um lado há aqueles que assumem que o fato de não se ter controle sobre as ações dos indivíduos impede qualquer trabalho no sentido de se encorajar sua participação, outros são os que procuram aprimorar suas técnicas, envolvendo inclusive a arte em outras esferas, para se forjar tal participação.

De certa forma, a medida da participação funciona hoje como a audiência televisiva: quanto maior o número de quem assiste e interage, maior e mais dinâmica a participação. Índices de popularidade de personalidades ou programas sociais qualificam as práticas de recepção a partir da interpretação das expectativas das massas. As eleições políticas são o modelo máximo da participação na modernidade no qual todos decidem democraticamente os rumos de uma sociedade. Ao contrário dos regimes anteriores em que a reivindicação de voz e vez de "minorias" era motivo de extermínio, inquisição ou enclausuramento, o regime participativo convoca as categorias do "sem" (sem-terra, sem-educação, sem-saúde, sem-cultura, sem-renda, etc.) às destinações dos programas e recursos públicos. Antes o estranho era dar ouvidos ou crédito aos marginais pobres e desqualificados, mas hoje o estranho é alguém, quem quer que seja, recusar uma oferta; deixar de dar entrada a processos judiciais; não falar, não opinar, não depor; negar-se à mobilidade social ou resistir a gerir-se. Estranho é não participar num contexto de participação.

Considera-se que a mudança de atitude acerca da participação não se restringe às particularidades de cada uma das esferas às quais se estende. Tampouco significa que se explicam exclusivamente pelos interesses de determinados agentes. Mudanças sociais e cognitivas, simultaneamente independentes destes setores, mas também desenvolvidas em função deles, se impõem ao imaginário do homem e demandam outros comportamentos. Novos exercícios do poder e da participação. Assim, não se trata de uma problemática de repasse de poder, consciente ou não, limitado a certas circunstâncias ou interesses, mas sim de respostas àquilo que se vive, no tempo em que se vive. Em que tempo se dá a demanda da participação? A que tempo se refere a oferta da transferência de poder?

Participar não significa apenas ter o direito de decidir, de se expressar, de existir e de apreciar, mas é o direito de fazer falar, fazer criar, fazer consumir e fazer assistir: fazer participar. A regência dos contratos garante que uma vez estabelecidas as relações, as partes devem se cobrar as condições nas quais se exigem um do outro o trabalho, a remuneração, o amor, a fidelidade. É a partir daí que se conquistam os direitos de fazer o outro produzir, fazê-lo pagar, fazê-lo amar e fazer com exclusividade.

Ao passo que a participação se pauta no discurso da pluralidade, do elogio à diferença, seu princípio fundador é a desigualdade e a identidade. Usam-se os mecanismos de classificação tanto para a luta como para a exclusão. A apenas alguns cabe o direito de fazer os outros trabalharem, estudarem, ressarcirem, etc. Não há equilíbrio entre oferta e demanda, têm-se sobras ou excessos de um lado e perdas ou faltas de outro. Convocam-se uns ao trabalho ou estudo ao mesmo tempo que a outros não lhes são permitidos, por motivos de mérito ou concorrência.

Organizações sociais feudais experimentaram as relações desiguais de poder: a soberania se exercia pautada na vigília dos servos, mas também em sua proteção. Cuidar do rebanho era uma contrapartida desta filiação permissiva, que, como demonstram Dussel & Caruso (2003, p. 40), ligava o servo ao senhor: "não podiam abandonar as terras que ocupavam e aceitavam suas regras em troca de uma série de benefícios". De fato, Foucault (1995) observa que se trata de um poder individualizante, no qual o pastor cuida de cada servo e promove a salvação de todos (as). O poder pastoral da Idade Média ainda não era governo: precederam as inovações participativas de poder. De acordo com Foucault (2002), a teoria clássica da soberania caracteriza este poder como o direito de vida e de morte sobre os(as) outros(as). Entretanto, o poder soberano se exercia, sobretudo, a partir do direito de matar, ou seja, fazer morrer e deixar viver.

Mas é com a modernidade que se estabelece o governo: o valor humano propicia o início de uma busca pela manutenção da vida. A reestruturação dos campos da política, da religião e da economia, desdobramentos do Renascimento, propicia o investimento na garantia da vida pela criação das instituições sociais disciplinares (polícias, escolas, prisões e hospícios) pautadas na regulação dos corpos. Propunha-se, desde já, o cumprimento de regras sociais a partir de uma autodisciplina construída pelo engajamento individual no pensamento do humanismo. "Já não se trata de impor a obediência cega sob ameaça de violência, mas de obter a obediência reflexiva, aceita como correta" (Dussel & Caruso, 2003, p. 42).

No curso dado no Collège de France em 1978 e 1979, Foucault (2008) investiga o nascimento da biopolítica a partir da naturalização da vida pela economia. Além da transplantação da análise econômica às relações sociais, a biopolítica trata do aprimoramento do governo por meio da participação. De certa forma, o conceito foucaultiano de governamentalidade aborda em especial a dinâmica econômica que o governo assumiu com a dimensão da população. Participar passou a ser uma questão de economia: uma vez que o Estado deve ser mínimo, a livre iniciativa e a troca, balizadas pela coletividade, assumem a gestão. Participação social é, em outras palavras, o exercício da oferta e demanda de bens e serviços; participa quem produz e consome. A liberdade conquistada com o biopoder, em relação ao poder soberano, traduz-se em mecanismos de autonomia e tomada de decisão.

Assim, a reflexão sobre o governo contemporâneo se estabelece a partir do fundamental compromisso da gestão política com o modelo econômico vigente: a governamentalidade procederia no exercício do governo a relações que estão fora do campo econômico. Participar é, então, uma maneira biopolítica de expansão da apreensão econômica do âmbito do governo para toda a população. A propósito, a governamentalidade se refere justamente ao desafio de conduzir as conduções. "Conduzir as conduções não é fácil. O primeiro requisito é que a população «sinta» que deve conduzir a si mesma" (Dussel & Caruso, 2003, p. 43).

De acordo com Alcadipani (2008, p. 102), o governo liberal fez uso de instrumentos que "procuravam assegurar o crescimento, a força, o enriquecimento, o poder do Estado e, por outro, limitar o seu exercício". As nações parametrizaram as medidas de saúde, educação e cultura criando os *rankings* mundiais e passaram a tratar de se desenvolver. Houve grandes investimentos de base nos setores econômico e social para que tenham condição de se autorregularem. As sociedades mais participativas hoje são aquelas nas quais a infraestrutura permite maiores condições de envolvimento com a vida econômico-produtiva.

O darwinismo e a lei da sobrevivência são incorporados com a adesão de todos: permite-se e deseja-se a concorrência, mediadora de conflitos que garante as soluções que melhor beneficiam a coletividade. Trata-se mesmo da política declarada do fazer viver e deixar morrer nas quais as vantagens competitivas são os atributos dos mais fortes. O estímulo da concorrência é a manutenção da vida, mesmo a morte do adversário tendo-se tornado permissível. Mas o biopoder de concorrência não substitui o poder soberano: quando não é suficiente deixar o outro morrer, procede-se no fazer morrer para garantir o equilíbrio econômico. Luta-se contra a soberania do monopólio retrógrado que faz morrer e deixa viver, mas utiliza-se a concorrência econômica, moderna e participativa, do fazer viver e deixar morrer.

O governo da vida humana, isto é, a decisão sobre a vida ou a morte, não se limita mais ao controle disciplinar das instituições: incorpora os mecanismos de homeostase, equilíbrio ecológico da espécie humana (Foucault, 2008). Se antes se procedia à domesticação dos corpos, a partir da biopolítica o que importa são os processos vitais da população. Cria-se um avançado estudo demográfico das massas nos quais se controlam seus processos vitais. Não somente os índices vegetativos de natalidade e mortalidade, mas a geografia de povoamento, de colonização. Trata-se de uma configuração social a partir da qual se cria a expectativa de vida ascendente, não só pelo aumento da idade da população, mas também pelo aumento da quantidade da população. A participação se relaciona com um processo migratório de compensações: a superpopulação é distribuída aos mercados em desenvolvimento. O que fazer com as culturas estranhas à civilidade econômica do Ocidente? De fato, os trajetos e destinos de migração visam facilitar a escolha da participação, dado que as marginalidades se inscrevem no projeto econômico da modernidade. Mas quando o balanço nacional não bate e as contas não fecham, onde alocar os excessos? O que fazer com aqueles que resistem a participar, não somente porque deixam de consumir, votar, produzir e dar audiência, mas porque pretendem alguma outra configuração de vida?

O governo da participação exerce a gestão da produção e desperdício de valores, ideias e vidas humanas. Se couber ao governo de todos a decisão acerca dos destinos dos recursos do orçamento, o investimento na vida econômica produtiva prevalecerá. De acordo com Bauman (2005), os fluxos migratórios acentuam a atenção dos grandes centros urbanos que reforçam a segurança e a previsibilidade atuarial para manter a ordem. Participar é um instrumento de governo que radicaliza as condições econômicas do biopoder ao, simultaneamente, promover a manutenção e o desperdício da vida humana.

O estudo do governo não é uma opção meramente linguística. Trata-se de um conceito que se inscreve na modernidade, a partir da análise genealógica do poder. O termo *controle*, por sua vez, talvez mais associado às práticas disciplinares ou pastorais, pode restringir o campo de ação do poder. A sutileza do governo, que incorpora estratégias de descentralização e desterritorialização, está no esforço de dinamizar as relações para a garantia de um bem comum (Alcadipani, 2008). O poder se concentra não mais na detenção de territórios e propriedades, senão na gestão dos acontecimentos possíveis e no estabelecimento de alianças estratégicas (Foucault, 1979). A governamentalidade tem por objetivo, assim, não a subordinação a uma ideia alheia, soberana, mas a formação de equipes de colaboradores que participam, decidem e são responsáveis de si.

> O chamado "planejamento participativo", quando implantado por alguns organismos oficiais, freqüentemente não é mais que um tipo de participação concedida, e às vezes faz parte da ideologia necessária para o exercício do projeto de direção-dominação da classe dominante. Com efeito, a ideologia dominante objetiva manter a participação do indivíduo restrita aos grupos baseados em relações sociais primárias, como o local de trabalho, a vizinhança, as paróquias, etc., de modo a criar uma "ilusão de participação" política e social (Bordenave, 1983, p. 29).

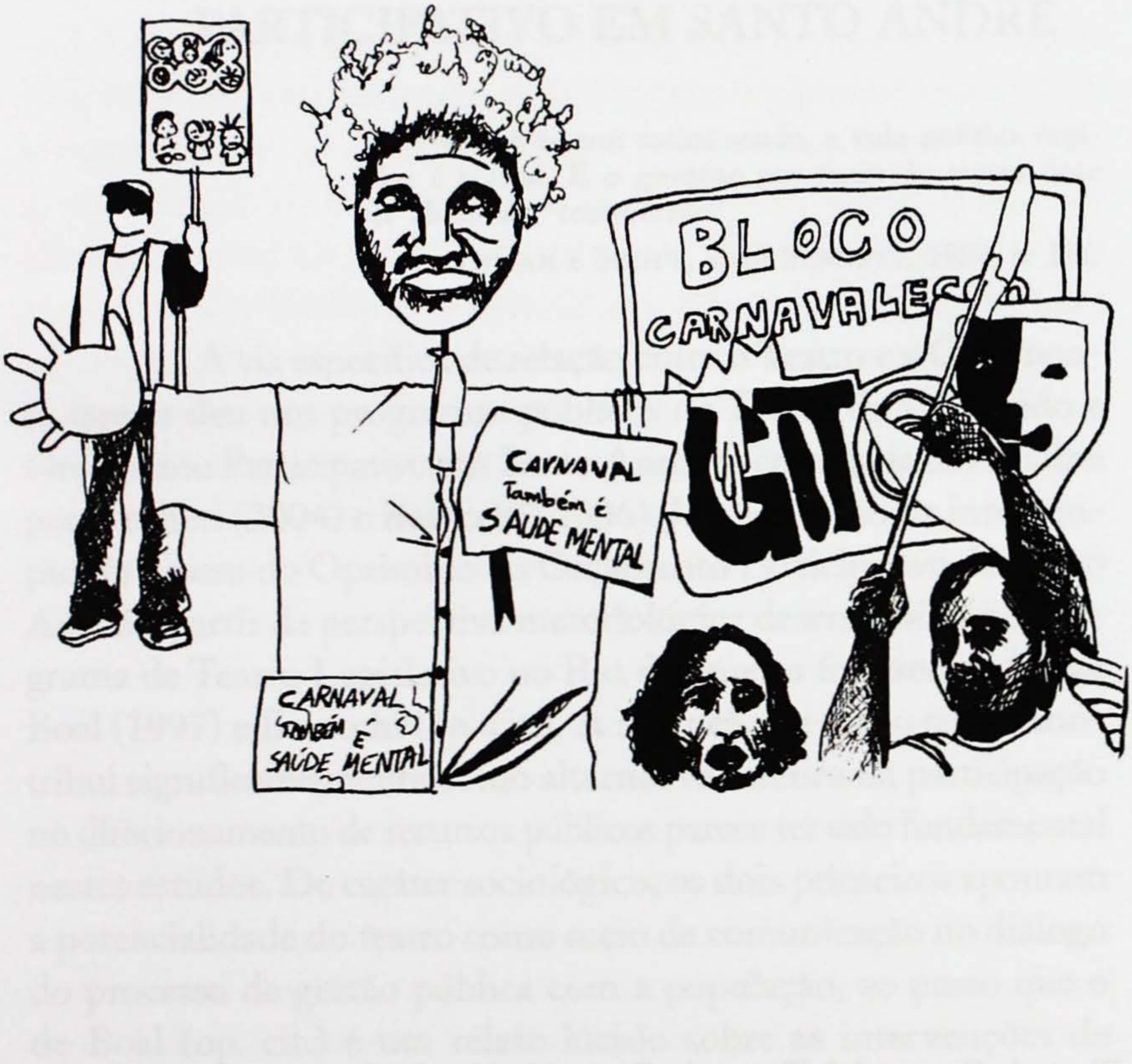
No âmbito do Orçamento Participativo considera-se que caso haja uma ilusão de participação ela se dá não porque há um estímulo a uma "pequena" participação, em esferas sociais menores, mas justamente por se tratar de uma participação promovida pelo governo. Embora os(as) cidadãos(ãs) possam acreditar que têm pleno poder de decisão sobre os rumos do governo, a regência maior nesta ocasião é a do biopoder sobre a população. Em outras palavras, conceber a participação no plano de governo é um projeto que cabe bem no contexto da biopolítica.

Entretanto, Dutra & Benevides (2001) apontam uma outra visão para o entendimento de participação no âmbito do Orçamento Participativo:

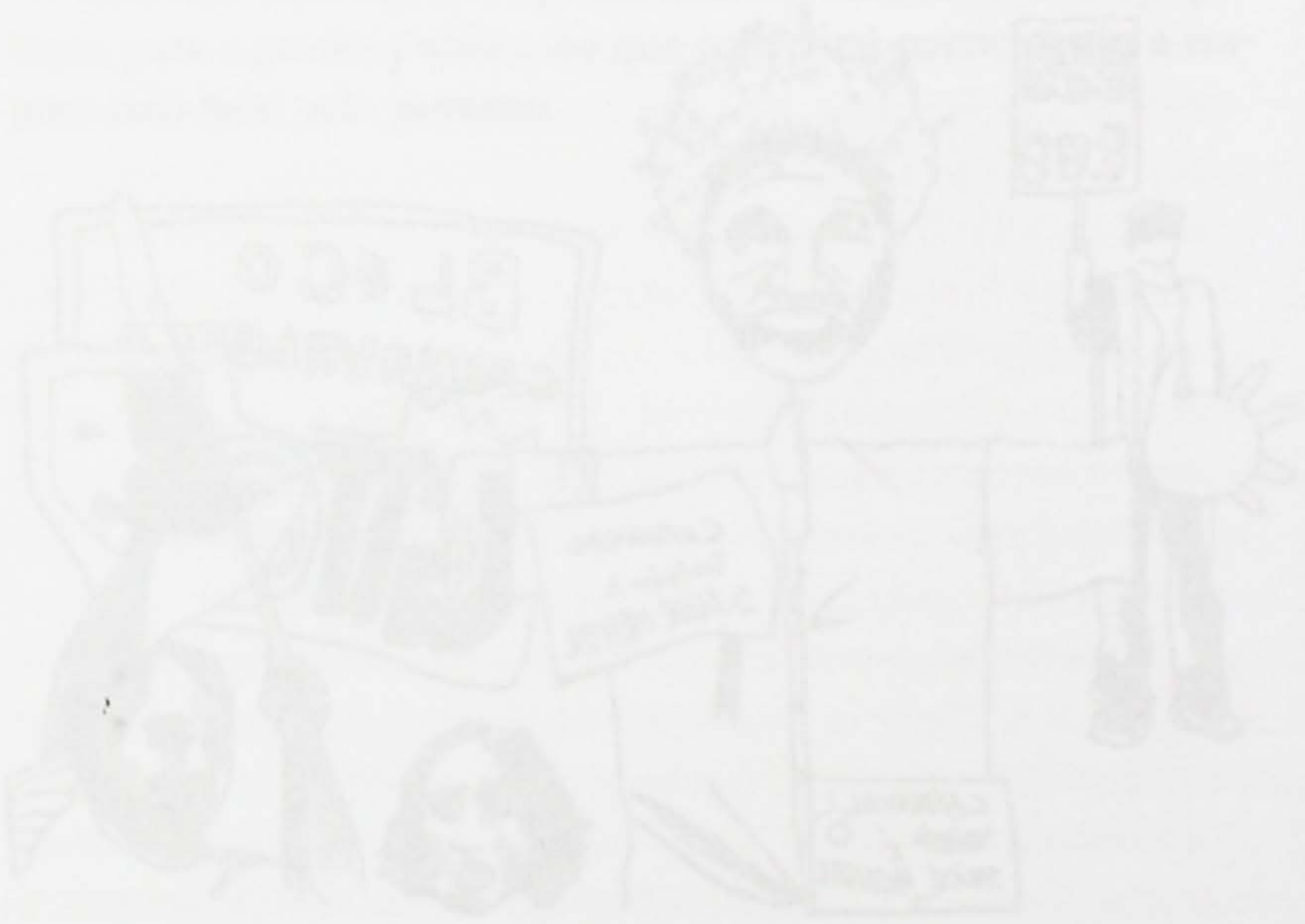
> Buscamos [. . .] a gestão descentralizada de recursos, com a participação universal, direta e voluntária da cidadania. [. . .]

> é óbvio que se trata de um *processo*, que vai progressivamente se aperfeiçoando e fazer desabrochar a consciência crítica da população e, com ela, a noção de responsabilidade coletiva de cada um com a *coisa pública* (Dutra & Benevides, 2001, p. 11).

Embora o desejo de participação mencionado no início da citação dos autores acima pareça idealista e abrangente, logo se constata que o Orçamento Participativo se trata de um processo, ou seja, está mais ligado às possibilidades de sensibilizar a população para a gestão pública do que conferir à participação a responsabilidade pelo governo.


BLOCO
CARNAVALESCO
GTO
CARNAVAL Também é SAÚDE MENTAL
CARNAVAL TAMBÉM É SAÚDE MENTAL

CássioCruz



Bloco de Carnaval de Teatro do Oprimido *Não Oprime que eu Grito!*, Santo André, SP.
Ilustração: Cássio Cruz

3.

TEATRO DO OPRIMIDO NAS PLENÁRIAS DE ORÇAMENTO PARTICIPATIVO EM SANTO ANDRÉ

> Toda vida é teatro; assim sendo, a vida política também é teatral. E o governo por meio do teatro deve ser chamado "teatrocracia".
>
> — LYMAN e SCOTT, apud SENNETT, 1988, p. 381.

A via específica de relação entre o Teatro e a Orçamento que se deu nos programas públicos de Teatro do Oprimido e Orçamento Participativo em Santo André foi estudada em detalhe por Cecheti (2004) e Baiocchi (2006). Já a avaliação da intervenção do Teatro do Oprimido no Orçamento Participativo de Santo André a partir da perspectiva metodológica desenvolvida no programa de Teatro Legislativo no Rio de Janeiro foi executada por Boal (1997) e Baiocchi (op. cit.). A assunção de que o teatro contribui significativamente como alternativa estética da participação no direcionamento de recursos públicos parece ter sido fundamental nestes estudos. De caráter sociológico, os dois primeiros apontam a potencialidade do teatro como meio de comunicação no diálogo do processo de gestão pública com a população, ao passo que o de Boal (op. cit.) é um relato lúcido sobre as intervenções de Teatro do Oprimido no Orçamento Participativo em Santo André, escrito no próprio período em que essa relação era desenvolvida.

O trabalho de Cecheti (1997) acerca da participação na gestão municipal de Santo André de 1989 a 1992, fase que antecede a inserção dos programas de Teatro do Oprimido e Orçamento Participativo, já apontava a importância da negociação entre a prefeitura e o povo para a participação popular. Nesse sentido, os elementos do fórum e do intercâmbio do saber técnico da prefeitura com o saber prático-sensível da comunidade já adiantavam o campo fértil de criação dos programas de Teatro do Oprimido e Orçamento Participativo.

De acordo com Cecheti (2004) a inserção do Teatro do Oprimido como estratégia comunicativa da gestão incentivava a participação popular. De fato, o teatro é ferramenta relevante para o diálogo político com a população no sentido de desenvolver a participação: "no arsenal da comunicação para a participação figuram [. . .] os numerosos meios de comunicação tradicionalmente usados pelas classes populares: o teatro popular, a dança, os violeiros e cantadores, as canções de protesto" (Bordenave, 1983, p. 70). Entretanto, há que se destacar que a esfera comunicativa da participação de que se trata tem relação com o âmbito do governo e deve-se considerar este contexto.

No caso do município de Santo André, foi estabelecida uma parceria do Núcleo de Participação Popular, ligado à prefeitura, com o Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro que visou formar os servidores públicos na técnica. O GTO-Santo André foi então criado com o "desafio de ser governo e ter de dialogar com um público amplo e heterogêneo" (GTO-Santo André, 2001, p. 24). Teve-se como objetivo constituir-se um grupo de teatro que pudesse multiplicar as técnicas e levar debates de caráter político às comunidades. Segundo Cecheti (op. cit., p. 155), um dos focos mais marcantes do GTO-Santo André foi o envolvimento com as plenárias de Orçamento Participativo "discutindo o que é o orçamento público, como ele funciona, as posturas políticas das pessoas nesse processo e contribuindo na capacitação dos conselheiros e conselheiras do governo e da sociedade civil". Sobre os benefícios do uso do TO no processo do OP, trata-se de "um instrumento apropriado para transmitir, de forma mais didática e criativa, toda esta carga de informações necessárias à qualificação dos conselheiros e fazer o processo formativo de uma forma menos técnica, investindo em aspectos mais lúdicos e interativos" (Ibidem, p. 169).

De fato, o uso da linguagem do Teatro do Oprimido visava facilitar pedagogicamente a compreensão do orçamento público e a participação da população neste processo:

> A primeira esquete apresentada pelo GTO chamava-se, simplesmente, "Orçamento Participativo", trabalhava elementos do processo do OP, fazendo analogias entre o orçamento familiar e o orçamento público. A peça mostrava que, tanto na família como na prefeitura, havia uma fonte de receitas e uma série de despesas. Na família, a fonte de receitas é o salário do pai, da mãe ou mesmo dos irmãos. As despesas vêm das necessidades e do padrão de vida da família. Na prefeitura, por sua vez, as fontes de receitas são os impostos municipais e as despesas as demandas da população, os serviços que a prefeitura prestava e o salário do funcionalismo municipal. [. . .] A peça mostrava também, que assim como na família, havia uma tendência das despesas superarem as receitas, o mesmo acontecia na prefeitura. Mostrava também que isso, geralmente desencadeava discussões, conflitos sobre o que fazer com o dinheiro. Assim, para o pai a prioridade era a compra de um carro, para a mãe, a reforma da casa, para o filho um *videogame*, etc. Como havia muitas demandas e poucos recursos,

> era necessário saber como administrar bem esses recursos, o que implicava em saber priorizar. Então como definir uma prioridade? A partir daí, a peça evoluía para mostrar que havia em Santo André um mecanismo que fazia esta discussão, mas num nível mais geral que era o OP (Ibidem, p. 176).

Uma das questões mais discutidas nas peças apresentadas nas assembleias orçamentárias era a questão das diferenças de participação entre os homens e as mulheres já que "muitas mulheres sofriam para poderem colocar livremente suas reivindicações de maneira independente das posições do marido" (Ibidem, p. 178). De acordo com Carvalho & Ribeiro (2001) as intervenções de Teatro do Oprimido tiveram papel fundamental na promoção do debate sobre a participação da mulher nas assembleias orçamentárias. Segundo as autoras, o programa possibilitou, ainda, o "incentivo à participação da mulher nas plenárias, no momento das inscrições para falar e nas candidaturas para o Conselho" (Ibidem, 2001, p. 65).

As peças giravam em torno não apenas da compreensão do tema da participação da população no processo orçamentário. Algumas delas trataram especificamente de assuntos que eram pauta das decisões de destinação dos recursos públicos. Em ocasião das plenárias temáticas, sobretudo de Saúde e Educação, havia esquetes que tratavam de problemas pertinentes a essas áreas.

No ano de 1997 foi realizado um grande evento chamado "Carnaval do OP" no qual o GTO organizou um desfile de escola de samba com as alas temáticas do Orçamento Participativo e entregaram uma peça orçamentária cênica à Câmara Municipal no final do percurso. Em carta intitulada *LegislativeTheatre Update* escrita a Richard Schechner, professor de Estudos da Performance na New York University, em outubro de 1997, Augusto

Boal explica o desenvolvimento da entrega do orçamento cênico em Santo André e comenta a relação do ato com o Teatro Legislativo, uma das modalidades do chamado Arsenal do Teatro do Oprimido:

> Foi assim: no último dia 30 de setembro, às 18h00, de acordo com a lei, o CTO-Rio organizou, juntamente com a população de Santo André, uma "escola de samba," ou desfile, ou procissão, na qual todos os segmentos da sociedade que contribuíram no orçamento foram representadas em "alas" (como em uma escola de samba). O orçamento, na forma de livro cênico, foi carregado em um altar (como em uma procissão) e o conjunto foi animado por uma "bateria" de percussão (como em um desfile). Este grupo cruzou a cidade anunciando o primeiro orçamento feito com a participação popular, e convidando a população a ir para a Prefeitura onde o prefeito estava esperando, e onde ele recebeu o Livro do Orçamento, cruzou a praça, e entrou na Câmara dos Vereadores para entregá-lo ao Presidente da Casa. É verdade que esse processo não foi inteiramente teatral, ou principalmente teatral; é verdade que alguns elementos importantes do Teatro Legislativo não foram utilizados como a Mala Direta Interativa, mas é também verdade que já começamos esse novo estágio de experiência de democratização política pelo teatro: Teatro Legislativo sem o Legislador. Nós podemos fazer mais e melhor no próximo ano! (Boal, 1997, p. 80, tradução livre).

De acordo com Boal (Ibidem), todas as sessões públicas de caráter deliberativo do Orçamento Participativo de Santo André se iniciavam com a apresentação de uma peça de Teatro-Fórum que apresentava um problema e convidava a plateia a buscar soluções. Segundo o autor, a diferença dessa experiência com a de Teatro Legislativo no Rio de Janeiro é que enquanto em Santo André as discussões estimuladas pelas peças seguiam em forma de assembleia tradicional, no Rio de Janeiro os textos de lei eram produzidos no fórum teatral em si. Entretanto, Boal (Ibidem, p. 80, tradução livre) segue afirmando que no fim do processo do Orçamento Participativo "o governo coletava todas as sugestões e produzia o orçamento da cidade (pela lei, o orçamento deve ser entregue à Câmara antes do último dia de setembro)".

Embora nunca tenha ocorrido uma sessão declarada de Teatro Legislativo nas assembleias de Orçamento Participativo de Santo André,[1] Baiocchi (2006) desenvolve o argumento de que reunir os(as) conselheiros(as) do OP e realizar um processo de Teatro Legislativo aprimoraria o processo de distribuição orçamentária tornando lei algumas das prioridades. De acordo com o autor,

> essa conexão entre participação, aprendizado individual e coletivo, e mudança social, é central para a prática de ambos, Orçamento Participativo e Teatro Legislativo, e remete a uma visão freiriana. Em segundo lugar, ambos democratizam o acesso ao poder e desafiam as concepções tradicionais de especialização. Diferentemente de versões liberais de governo e participação, tal como encontros com a prefeitura, o Orçamento Participativo e o Teatro Legislativo desafiam o significado da especialização sem, no entanto, dispensá-la (Ibidem, p. 83, tradução livre).

Entende-se, assim, que, mesmo sendo metodologicamente diferentes, o Orçamento Participativo e o Teatro Legislativo têm como objetivo comum a participação popular na gestão pública. Entretanto, Baiocchi (Ibidem) aponta características significativas entre esses processos. A primeira, fundamental, é que o Orçamento Participativo está diretamente associado ao Poder Executivo, ao Governo de mandato limitado; já o Teatro Legislativo lida com o Poder Legislativo, ou seja, instituição de leis que serão incorporadas em definitivo pela instância política. Outro aspecto diferenciador é que, enquanto o Orçamento Participativo promove uma participação intensa da população com a tomada de decisão sobre altos montantes, o Teatro Legislativo[2] permite que as questões políticas ligadas a determinada questão possam ser debatidas com maior tempo e profundidade. A associação das duas estratégias seria, assim, uma forma de dinamizar a participação pública por meio de processos imediatos e permanentes e, além disso, combinar as vias de ação dos poderes executivo e legislativo.

---

[1] Em geral as peças baseavam-se exclusivamente na modalidade do Teatro-Fórum.

As observações de Baiocchi a respeito de uma possível realização do Teatro Legislativo nas assembleias de Orçamento Participativo de Santo André contribuem para a compreensão das características gerais do Teatro do Oprimido no Orçamento, considerando, em especial, a técnica do Teatro-Fórum. Entretanto, com um foco mais na ação do que na lei, o Teatro-Fórum conduziria a prática da cena mais como um estudo do poder intersub jetivo entre as personagens e das formas de se intervir nas relações de poder entre indivíduos do que exatamente um estudo do exercício de poderes institucionais e das formas políticas de se intervir na sociedade. De toda forma, considera-se que ambos, Teatro-Fórum e Teatro Legislativo, pretendem o tratamento da especificidade de um problema ou conflito. Seja a partir de uma

---

[12] Para uma avaliação mais extensiva do Teatro Legislativo, indica-se as obras: Boal (1996) e Boal (1998).

perspectiva micro ou macro, a inserção do Teatro do Oprimido no Orçamento Participativo visava contribuir para arriscar novas formas de enfrentamento, de resistência e de condução do poder nas assembleias a partir do esboço de conflitos no teatro.

Em Santo André o programa de Teatro do Oprimido conduzido pela PMSA começou em 1997 e teve fim em 2008, entretanto, apenas de 1997 a 2001 houve intervenções teatrais nas plenárias de Orçamento Participativo da cidade. Ao se referir ao período em que houve a execução conjunta dos dois programas em Santo André, Martins (2009, p. 175) considera que

> A utilização da linguagem do Teatro do Oprimido para o debate acerca do Orçamento Participativo, construção da peça orçamentária e sua posterior entrega ao prefeito [. . .] parecia trazer mais retornos no que tange ao diálogo com a população do que quando foi experimentado, no primeiro mandato de Celso Daniel, um diálogo tradicional (palestras, seminários, reuniões).

Em um texto elaborado pelos(as) integrantes do GTO-Santo André (2001, p. 24), destaca-se resultados do trabalho do Teatro do Oprimido no Orçamento Participativo de Santo André, conforme segue:

> Um dos avanços percebidos neste processo é que o trabalho do GTO de Santo André coloca o poder público sintonizado com uma dimensão cada vez mais forte da vida contemporânea: o mundo das imagens e a preocupação crescente com as atividades lúdicas. Em outras palavras, cada vez mais a comunicação social se dá através de imagens e do prazer estético que elas proporcionam.

Considera-se que as avaliações empreendidas nesta pesquisa contribuem no levantamento de aspectos mais detalhados da relação do Teatro do Oprimido com o Orçamento Participativo, especialmente no que se refere às questões críticas desse projeto e de questionamentos contemporâneos sobre essas metodologias. Inserido no projeto de candidatura de Celso Daniel para o cargo de prefeito de Santo André de 1997 a 2000, o Orçamento Participativo foi conduzido pelo Núcleo de Participação Popular (NPP). Desde o início do mandato, a principal inquietação do NPP era a necessidade de ampliar a presença nas assembleias OP para pessoas que não estavam acostumadas com a atuação na política, renovando o público. O paradigma desse propósito era o primeiro mandato de Celso Daniel, de 1989 a 1992, no qual a base de participação era especialmente constituída de militantes ou pessoas que haviam elegido a equipe de governo. Além de contar com uma composição restrita do público, o OP deste período era consultivo. Apenas a partir de 1997 o OP passou a ser deliberativo.

> É perfeitamente possível que o governo fomente a participação da comunidade. Há vários casos de Conselhos de Orçamento Participativo em que isso tem acontecido claramente. Nos municípios em que não havia esta cultura da participação, milhares de pessoas acorrem todo ano às plenárias e participam das atividades diretamente relacionadas à discussão e à deliberação do orçamento anual através do Orçamento Participativo e, dentro da sua própria dimensão, dos Conselhos setoriais. A mera abertura de espaço que o governo se propõe a fazer para a criação e legitimação destes Conselhos já é em si um grande estímulo para que as pessoas participem (Daniel, 2001, p. 3).

O propósito da participação levou o NPP a uma questão, de ordem metodológica: como fazer para envolver pessoas alheias a esse processo? Buscava-se uma linguagem que pudesse contribuir no desenvolvimento do OP, projeto de participação mais importante do Governo, menos a partir da conscientização e mais pela sensibilização. Na entrevista com P.P., coordenador do NPP, a solução do Teatro do Oprimido é assim apontada:

> No início da gestão do prefeito Celso Daniel de 1997, ele me convidou para coordenar o NPP. Um dos desafios deste mandato com relação ao anterior era o de inovação na linguagem de participação para que as pessoas pudessem entender melhor seu papel político na cidade. Por indicação do Secretário de Cultura, Celso Frateschi, recorri a Boal e ao Teatro do Oprimido para buscar essa linguagem de participação e aplicá-la no Orçamento Participativo (P.P. — Servidor-Espectador).[3]

De fato, o Teatro do Oprimido, por trazer a referência popular e educativa do projeto de Paulo Freire,[4] poderia contribuir como uma linguagem alternativa de participação popular no Orçamento Participativo. Acreditava-se que, por meio desse teatro, seria possível ao mesmo tempo informar a população a respeito do OP e contribuir para o desenvolvimento de uma relação política entre o governo e os cidadãos. Esse fator, de ordem subjetiva, no contexto de Santo André é apontado por Cecheti (2004, p. 104): "a partir do NPP começa a se esboçar, na prefeitura de Santo André, um novo olhar sobre o fenômeno participativo focando-o como um processo que englobava o campo das relações interpessoais e o imaginário dos sujeitos".

---

[3] Os registros colhidos nas entrevistas serão identificados a partir do formato (INICIAIS DO NOME — FUNÇÃO). A função se refere à situação de relação com a prefeitura na ocasião do OP (servidor(as), conselheiro(a), cidadão(ã)) e à situação na ocasião das apresentações do esquete "Orçamento Participativo", conforme classificação apresentada no tópico 3.1.

[4] Pedroso (2006) faz um estudo cuja análise aprofundada de um trabalho com meninos e meninas de rua demonstra como a perspectiva da Pedagogia do Oprimido (Freire, 2001) constitui uma prática dialógica de intervenção social com Teatro do Oprimido.

Ainda que a adoção da linguagem do Teatro do Oprimido no Orçamento Participativo estivesse alinhada à necessidade de "novos instrumentos comunicativos que pudessem revigorar, ampliar, qualificar e dar mais dinamismo aos processos participativos" (Ibidem, p. 106) a aproximação das duas propostas se dava tanto pela própria ênfase à participação como por conta da semelhança de funcionamento.

Sobre o Orçamento Participativo de Santo André, Boal (1997, p. 79, tradução livre) comenta:

> O governo da cidade começou o projeto chamado "Orçamento Participativo", que era de marca exclusiva do Partido dos Trabalhadores mas está sendo utilizado agora também por outros partidos políticos no poder. Basicamente o governo propõe uma divisão do orçamento de acordo com as regiões da cidade e de acordo com as diferentes atividades que envolvem toda a cidade, como saúde, educação, transporte, etc. Cada região e cada setor da sociedade que receberá uma certa quantia de dinheiro organiza suas próprias assembleias e decide como o dinheiro deve ser gasto e quais são as prioridades.

De acordo com Boal, há no Orçamento Participativo um desafio posto à população: decidir como o dinheiro deve ser gasto e quais são as prioridades. Guardadas as devidas proporções, também o Teatro do Oprimido opera um raciocínio semelhante quando se trata do Teatro-Fórum: levantar as alternativas e decidir o que a personagem oprimida deve fazer. Outro fator de referência nas duas metodologias é a condução do debate: enquanto no Teatro-Fórum o(a) curinga é incumbido(a) de organizar as intervenções da plateia, no Orçamento Participativo há um(a) mediador(a) que porta as regras do debate e encaminha as colocações do público. Ao mesmo tempo que se propõem abordar problemas concretos de uma comunidade, tanto o OP quanto o TO parecem se fundamentar na ideia de que é o público (cidadãos(ãs)/espectadores(as)) que deve decidir.

Neste capítulo apresentam-se materiais e análises pertinentes ao estudo de caso sobre o Teatro do Oprimido nas plenárias de Orçamento Participativo em Santo André. No tópico 3.1 compõe-se um escopo metodológico do estudo com o intuito de delinear as circunstâncias das evidências empíricas que serviram de base para diálogo com a simulação desenvolvida pelo pesquisador.

No tópico 3.2 são apresentadas sucintamente as trajetórias dos coletivos Ondas da Rua e Nunca é Tarde. Parte-se da formação do Grupo de Teatro do Oprimido de Santo André para então abordar processos específicos destes grupos, evidenciando o seu contexto de trabalho teatral no Orçamento Participativo. De fundamental importância para esta seção é a consideração da relação dos dois grupos entre si e deles com o governo.

No tópico 3.3 o esquete "Orçamento Participativo" é analisado com detalhes. Destacando trechos do texto e levantando comentários dos(as) entrevistados(as), serão evidenciadas características do projeto de participação do conjunto GTO-Santo André/NPP/PMSA.

A avaliação das contribuições que o Teatro do Oprimido pôde trazer ao Orçamento Participativo é apresentada no tópico 3.4 e considera os seguintes fatores: resolução de conflitos, intervenção no espaço, perspectiva dos números, expressividade e oralidade, participação e exercício do poder. Trata-se do primeiro eixo de perguntas com os entrevistados: Facetas Estéticas do Teatro no Orçamento.

Por fim, no tópico 3.5, aborda-se o segundo eixo de perguntas com os entrevistados: Posicionamentos Críticos do Teatro do Oprimido. Serão avaliados problemas associados ao tratamento das questões de opressão, papel do(a) curinga, intervenções na plateia, teatralidade *vs.* teatralização e produto *vs.* processo.

As entrevistas que dão corpo ao estudo de caso são relacionadas tendo em vista os temas de investigação indicados e avaliadas em conjunto a partir da perspectiva da Análise de Discurso.

3.1 Delineamento do estudo e do levantamento de dados

Essa frente do estudo diferencia-se de uma pesquisa experimental tradicional dado que não se tem controle sobre as variáveis (Borg & Gall, 1979). Trata-se, entretanto, de uma investigação que requer o estabelecimento de parâmetros sistematizados no sentido de se organizar as ações de pesquisa. O delineamento do Estudo de Caso pretende a garantia do rigor metodológico da relação entre os encadeamentos dos processos de levantamento de dados por meio do estudo de caso com os objetivos da pesquisa.

No protocolo estruturam-se as etapas metodológicas de coleta e configura-se a relação da pesquisa com o campo. Delineiam-se, portanto, a unidade de análise, as etapas da coleta de dados, a dimensão temporal, as limitações do estudo e as questões de estudo.

UNIDADE DE ANÁLISE

Em Santo André, a partir de 1997, o poder público municipal desenvolveu uma experiência instigante no que se refere às práticas comuns de gestão orçamentária: a participação da população. Em oposição à gestão anterior, de direita, o governo do prefeito Celso Daniel do PT havia proposto o desafio de criar um Orçamento Participativo na cidade que pretendia ser, desde o início, de caráter deliberativo, não só consultivo. A equipe responsável pela implementação deste programa estava atenta à necessidade de buscar novas formas de participação já que os recursos de articulação praticados para atrair a população estavam desgastados. Foi com esse intuito que o Teatro do Oprimido se inseriu no governo já em curso: como um meio de sensibilizar pessoas para participarem do processo de discussão sobre os recursos públicos.

A partir de uma formação com servidores da prefeitura organizada pelo Núcleo de Participação Popular e oferecida pelo Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro em 1997, formou-se o grupo de teatro Ondas da Rua (cujo nome institucional na prefeitura era GTO-Santo André, Grupo de Teatro do Oprimido de Santo André). Dentre outras propostas do grupo, a intervenção no Orçamento Participativo da cidade era a mais sistemática e frequente. Logo no começo do trabalho, depois de algumas tentativas, foi elaborado um esquete chamada "Orçamento Participativo", apresentado ao longo de quatro anos em toda a cidade, antes das plenárias regionais e temáticas de Orçamento Participativo. Em uma segunda fase desse processo, grupos comunitários foram criados com o objetivo de se multiplicar a metodologia. Dentre eles, o grupo Nunca é Tarde, composto por idosos(as). Em meados de 1998, este grupo passou a encenar a peça *Orçamento participativo* antes das plenárias regionais e temáticas do OP, em substituição ao grupo Ondas da Rua.

Até o ano de 2001 as plenárias de Orçamento Participativo contavam com a apresentação de esquetes dos grupos de Teatro do Oprimido da cidade. Compuseram o cenário do Orçamento

Participativo os(as) servidores(as) da prefeitura, conselheiros(as) representantes das regiões do município e também moradores(as) da cidade que não trabalhavam na prefeitura e não eram conselheiros(as). Servidores(as) públicos(as) que não eram da área teatral se viram estimulados(as) a recorrer à linguagem do Teatro do Oprimido com o objetivo de aprimorar a participação da população nos processos públicos de orçamento. Também os(as) conselheiros(as) e cidadãos(ãs) que iam às plenárias de Orçamento Participativo se viram envolvidos(as) com o Teatro do Oprimido, um meio de expressar sua opinião sobre a participação na definição dos rumos da região e da cidade e, por vezes, fazer também no teatro a reivindicação que faria no orçamento.

O envolvimento com os processos públicos de tomada de decisão sobre recursos parece ter sido fundamental para o fortalecimento inicial da proposta de inserir a linguagem do Teatro do Oprimido como mecanismo da participação popular, de 1997 a 2001 em Santo André. De 2002 a 2008 os programas de Teatro do Oprimido e de Orçamento Participativo continuaram na cidade, mas sem a relação estabelecida no primeiro período.

Os(as) atores(atrizes) dos grupos comunitários que tiveram envolvimento com intervenções educativas de orçamento público municipal não receberam formação do CTO-Rio, mas eram coordenados(as) pelo GTO-Santo André. Para participar, os(as) atores(atrizes) não precisavam ter formação básica em Teatro do Oprimido. Não se requeria dos(as) atores(atrizes) formação prévia na área de teatro.

Os(as) educadores(as) responsáveis pelos processos de direção dos grupos teatrais comunitários acompanharam a formação, montagem, produção e apresentação de espetáculos. Entretanto, no caso do grupo Ondas da Rua, os(as) próprios(as) servidores(as)-atores(atrizes) se revezavam no papel de curinga. Os(as) curingas, diretamente vinculados(as) ao centro de referência (GTO--Santo André) eram os(as) responsáveis pela supervisão e formação dos(as) atores(atrizes) dos grupos comunitários, mas também, conforme mencionado, do grupo de servidores(as). Era frequentemente requerido dos(as) curingas a formação básica em Teatro do Oprimido que pode ser obtida mediante participação em cursos e oficinas. Entretanto, não se requeria dos educadores formação prévia na área de teatro.

De um total de aproximadamente dez grupos de Teatro do Oprimido que se formaram em Santo André, escolheu-se para a pesquisa o Ondas das Ruas (composto pelos(as) servidores(as) públicos(as)) e o Nunca é Tarde (composto por idosos(as) da comunidade) já que ambos tiveram envolvimento intenso com o programa de Orçamento Participativo.

Além dos(as) atores(atrizes) e curingas destes grupos, promovem-se também as entrevistas do estudo com espectadores que iam às plenárias de Orçamento Participativo com o objetivo de representar uma região, como era o caso dos conselheiros, ou mesmo por se tratar de servidores da prefeitura que não faziam parte dos grupos de teatro como atores(atrizes), mas que estavam diretamente envolvidos(as) com o desenvolvimento do Orçamento Participativo.

ETAPAS DO PROCESSO DE COLETA DE DADOS

O processo de coleta de dados foi dividido em três etapas:

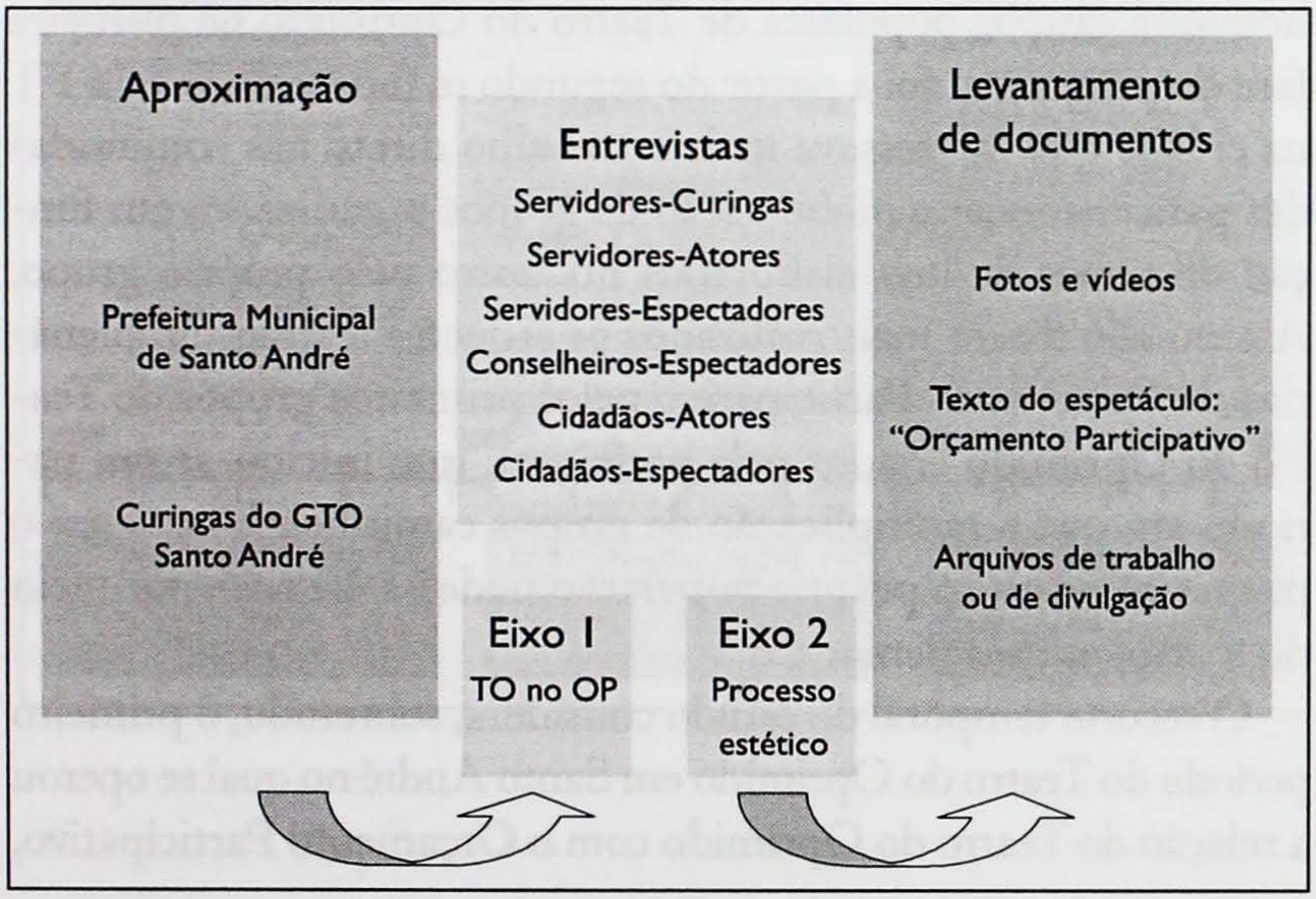
— *Aproximação*: momento em que o pesquisador apresentou-se à Prefeitura Municipal de Santo André e a alguns(mas) curingas que compuseram o Grupo de Teatro do Oprimido de Santo André e explicou sobre a investigação, levantando os contatos dos sujeitos e fontes de documentação dos processos.

— *Entrevistas*: diálogo com os(as) Curingas (servidores(as)) e Atores(Atrizes) (servidores(as) ou cidadãos(ãs)) que se envolveram com os grupos de Teatro do Oprimido Ondas da Rua e Nunca é Tarde, conselheiros(as) e outros(as) servidores(as) que estavam envolvidos com o processo do Orçamento Participativo e que assistiram as apresentações do esquete teatral "Orçamento Participativo" antes das plenárias. O primeiro eixo do roteiro de questões concentra-se nas contribuições do Teatro do Oprimido ao Orçamento Participativo. O eixo 2 tratou dos aspectos críticos do processo estético de pesquisa e intervenção do esquete "Orçamento Participativo", dentro do contexto paradigmático do Teatro do Oprimido.

— *Levantamento de documentos*: coleta e organização do material para compor o mapa dos processos.

O Quadro 1 a seguir sintetiza as etapas do processo de levantamento de dados:

Quadro 1. Etapas do Processo de Levantamento de Dados


Aproximação
Prefeitura Municipal de Santo André
Curingas do GTO Santo André
Entrevistas
Servidores-Curingas
Servidores-Atores
Servidores-Espectadores
Conselheiros-Espectadores
Cidadãos-Atores
Cidadãos-Espectadores
Eixo I
TO no OP
Eixo 2
Processo estético
Levantamento de documentos
Fotos e vídeos
Texto do espetáculo: "Orçamento Participativo"
Arquivos de trabalho ou de divulgação

DIMENSÃO TEMPORAL DO ESTUDO

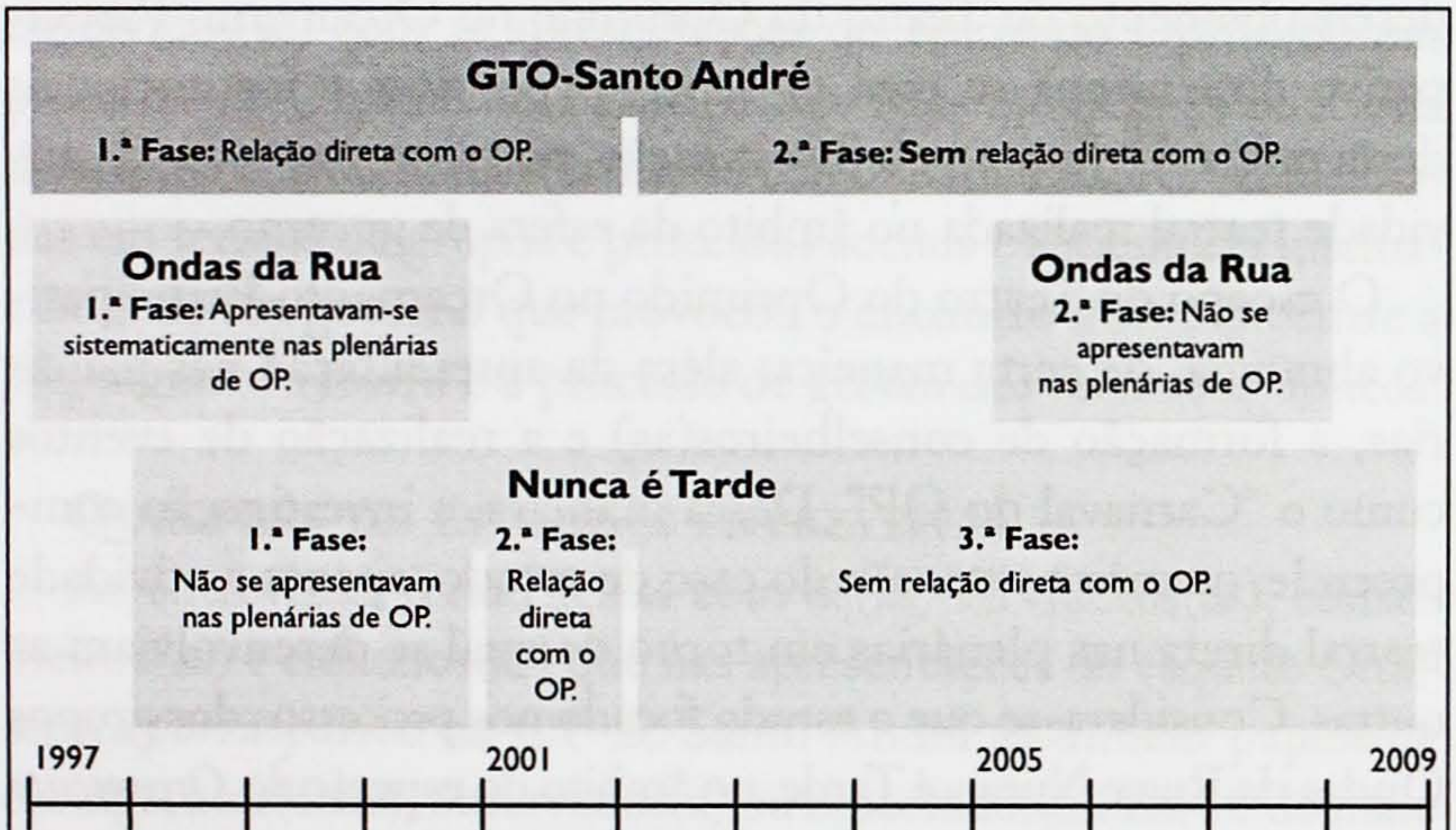
O recorte temporal do estudo visa dimensionar o período em que o Teatro do Oprimido era desenvolvido nas plenárias de Orçamento Participativo de Santo André com relação à trajetória destes programas na cidade. Tendo sido implementados, no início de 1997, ambos os programas seguiram seu curso até o final de 2008, quando terminou o terceiro mandato consecutivo do Partido dos Trabalhadores na cidade. Apenas no período de 1997 a 2001, ou seja, no primeiro mandato e início do segundo, o Teatro do Oprimido e o Orçamento Participativo tiveram relação direta. A partir do ano de 2002, o Orçamento Participativo não contava mais com a intervenção do Teatro do Oprimido nas plenárias: o foco deixou de ser a apresentação de grupos de teatro no orçamento.

O Teatro do Oprimido se expandiu do Orçamento Participativo para o trabalho contínuo com grupos populares. Embora já houvesse grupos populares de Teatro do Oprimido na primeira fase do programa, foi a partir do segundo mandato da gestão PT na cidade que interessava mais o trabalho direto nas comunidades para encorajar a mobilização de grupos organizados em função de temas de luta elaborados no teatro pelo próprio grupo. Assim, não foram mais realizados os esquetes teatrais em plenárias de Orçamento Participativo pelos primeiros grupos de Teatro do Oprimido criados pela prefeitura, mas iniciou-se um período em que a multiplicação de grupos caminhou junto com o propósito de que a própria população pudesse esboçar, por meio do teatro, as suas demandas.

O recorte temporal do estudo considera, sobretudo, o primeiro período do Teatro do Oprimido em Santo André no qual se operou a relação do Teatro do Oprimido com o Orçamento Participativo, de 1997 a 2001. Como marca deste processo, destacam-se o grupo de servidores(as) Ondas da Rua (grupo-mãe, com apresentações sistemáticas nas plenárias de OP) e o grupo de idosos(as) Nunca é Tarde (grupo comunitário, com apresentações ocasionais nas plenárias de OP). É importante destacar que havia outros coletivos de TO ligados ao Grupo de Teatro do Oprimido de Santo André (que se desenvolveram a partir de 1998 até o fim de 2008); o Ondas da Rua se desfez no final do ano de 2000 e o grupo Nunca é Tarde compreende todo esse período.

No Quadro 2 apresenta-se o esquema temporal do estudo e a relação com os eixos das entrevistas.

Quadro 2. Dimensão Temporal do Estudo


GTO-Santo André
1.ª Fase: Relação direta com o OP.
2.ª Fase: Sem relação direta com o OP.
Ondas da Rua
1.ª Fase: Apresentavam-se sistematicamente nas plenárias de OP.
Ondas da Rua
2.ª Fase: Não se apresentavam nas plenárias de OP.
Nunca é Tarde
1.ª Fase: Não se apresentavam nas plenárias de OP.
2.ª Fase: Relação direta com o OP.
3.ª Fase: Sem relação direta com o OP.
1997
2001
2005
2009
1.º Período do OP e do TO em Santo André: Mandato do prefeito Celso Daniel
2.º Período do OP e do TO em Santo André: Mandato dos prefeitos Celso Daniel e João Avamileno
3.º Período do OP e do TO em Santo André: Mandato do prefeito João Avamileno

DELIMITAÇÕES E LIMITAÇÕES DA PESQUISA

Para Marconi & Lakatos (2003) a pesquisa pode ser delimitada em função do assunto, da extensão ou dos meios. Apresentam-se a seguir algumas características dessa pesquisa com o objetivo de considerar os campos específicos que se pretendeu atingir.

As experiências em questão se relacionam à realidade das sociedades em que foram construídas. Como a temática desse estudo relaciona-se à intervenção cênica no processo público de tomada de decisão sobre recursos, as reflexões se circunscrevem à esfera de governo, trazendo à tona suas próprias características. O assunto da pesquisa organiza-se em função de aspectos históricos e sociais de Santo André e, por se tratar de programas do poder público, o desenvolvimento do Teatro do Oprimido no Orçamento Participativo dimensiona-se com os aspectos políticos e institucionais desta esfera. Delimita-se a investigação, portanto, em torno da atividade teatral realizada no âmbito da esfera de governo.

O escopo do Teatro do Oprimido no Orçamento Participativo abrangia, de certa maneira, além da apresentação nas plenárias, a formação de conselheiros(as) e a realização de eventos como o "Carnaval do OP". Dessa maneira, a investigação compreende, quanto à extensão do caso de estudo, apenas a atividade teatral direta nas plenárias em torno da qual se desenvolviam as outras. Considera-se que o estudo focado nos processos dos grupos Ondas da Rua e Nunca é Tarde, no âmbito do espetáculo *Orçamento participativo* é representativo do conjunto das experiências de relação dos programas, e outras experiências do GTO-Santo André serão tangenciadas. A análise documental, por seu turno, restringe-se ao material específico do fenômeno do teatro nas assembleias orçamentárias não se estendendo, assim, às peças e leis orçamentárias ou outras dinâmicas do Teatro do Oprimido na cidade.

No que se refere às limitações da pesquisa, dentre os fatores de execução, o tempo parece ter sido crucial. A exiguidade do prazo, por exemplo, encurtou o levantamento e análise pormenorizada do conjunto de evidências dos eventos estudados. Ademais, o distanciamento entre o tempo da averiguação e aquele em que ocorreram os fenômenos atenuou os limites de acesso aos(às) entrevistados(as) e sua disponibilidade à pesquisa. Esse posicionamento temporal entre a pesquisa e os sujeitos, tida por *ex post facto*, apresenta dificuldades para se compreender os processos passados em si, sobretudo nos casos em que os sujeitos se afastaram das práticas em questão. Assim, além do respeito às condições atuais dos sujeitos, a pesquisa depende em grande parte do acesso à memória. No nível pessoal, daqueles(as) que estiveram diretamente envolvidos(as) com as apresentações de Teatro do Oprimido nas plenárias de Orçamento Participativo. Mas também se relaciona diretamente à memória coletiva do conjunto de relações estabelecidas em termos de grupos e processos sociais e à memória institucional de um governo que provocou o encontro inusitado entre a linguagem do teatro e o processo de gestão dos recursos públicos.

QUESTÕES DE ESTUDO E ENTREVISTAS

As entrevistas foram feitas com os(as) servidores(as), conselheiros(as) e cidadãos(ãs) que nas apresentações do esquete *Orçamento participativo* no OP de Santo André assumiam papéis de curinga, ator(atriz), observador(a) ou espectador(a). De 10 de maio a 13 de julho de 2010, as entrevistas foram conduzidas a partir de um roteiro de questões do pesquisador. As conversas foram gravadas em aparelho de telefone móvel e as mídias foram acessadas por meio de conexão entre um computador e um aparelho de som.

Objetivou-se entrevistar o maior número de pessoas envolvidas procurando compor o quadro não só com quem tinha algum vínculo de trabalho com a prefeitura e com o programa de Teatro do Oprimido, mas também com conselheiros(as) que representavam a população nos Conselhos de Orçamento Participativo. Destaca-se que a inserção no estudo de pontos de vista de servidores(as) que não eram dos grupos de teatro, mas estavam envolvidos (as) no Orçamento Participativo, contribui também para enriquecer a análise do caso por apresentar percepções de quem não estava diretamente ligado aos programas. O contato com maior número de espectadores(as) que não eram servidores(as) ou conselheiros (as), mas apenas frequentaram as plenárias do OP, não foi possível dadas as limitações de tempo e acesso. Cabe ressaltar que não houve casos de conselheiros(as) que desempenharam papel de curinga ou de ator no Teatro do Oprimido e que os(as) cidadãos(ãs) que desempenhavam papel de atores(atrizes) são integrantes dos grupos populares, como o Nunca é Tarde. Em geral os(as) atores (atrizes) de grupos populares não se tornaram curingas de Teatro do Oprimido. Por sua vez, o papel de observador(a) foi definido pelo pesquisador para fazer referência aos(às) integrantes do GTO-Santo André que não eram atores ou curingas na ocasião de apresentação do esquete *Orçamento participativo.*[5]

Das quinze entrevistas, catorze foram realizadas presencialmente com duração média de uma hora e meia, seis em Santo André, quatro em São Bernardo, duas em Embu, uma em São Paulo e uma em Diadema. Outra entrevista foi feita por internet,[6] já que o entrevistado residia em Natal (RN). Na ocasião das entrevistas presenciais, sete foram realizadas nos locais em que trabalham atualmente os(as) entrevistados(as), cinco em suas residências dos(as) entrevistados(as) e outras duas em uma escola estadual

[5] Como explica a entrevistada N.O., era prática comum no GTO-Santo André que as pessoas que não atuavam diretamente na peça comparecessem para observar as apresentações e contribuir na avaliação posterior.

[6] Utilizou-se o programa Skype para a realização da entrevista.

de Embu na qual se organizava uma plenária regional de Orçamento Participativo.

Na Tabela 2 a seguir apontam-se a quantidade de entrevistados(as) levando em conta a sua relação com a prefeitura ou com o Orçamento Participativo e sua função em ocasião das apresentações do esquete *Orçamento participativo* pelos grupos de Teatro do Oprimido Ondas da Rua e Nunca é Tarde:

Tabela 2. Quantidade de entrevistados em função da relação com a Prefeitura ou OP e com TO

Relação com a Prefeitura ou com o OP	Função no TO Esquete "Orçamento Participativo"	Quantidade
Servidor(a)	Curinga	3
Servidor(a)	Ator(atriz)	3
Servidor(a)	Observador(a)	2
Servidor(a)	Espectador(a)	2
Conselheiro(a)	Espectador(a)	3
Cidadão(ã)	Ator(atriz)	1
Cidadão(ã)	Espectador(a)	1

Conforme o delineamento das etapas do estudo, as questões da entrevista se organizam em dois eixos principais, Facetas Estéticas do Teatro no Orçamento e Posicionamentos Críticos do Teatro do Oprimido, e do levantamento de dados do(a) entrevistado(a). O primeiro eixo abrange as percepções dos(as) entrevistados(as) sobre as contribuições do Teatro do Oprimido para refinar o processo orçamentário. Já no segundo abordam-se os aspectos poéticos e pedagógicos do processo de pesquisa e apresentação do esquete *Orçamento participativo* a partir de pontos críticos sobre o Teatro do Oprimido. Tratou-se, por fim, de registrar dados de contato e referência do(a) entrevistado(a).

Com relação às questões que solicitavam a percepção dos entrevistados, buscou-se apresentá-las de duas maneiras diferentes. Quando se tratava de conversar sobre o primeiro eixo de questões, o pesquisador perguntou de forma geral sobre as contribuições percebidas do Teatro do Oprimido para o Orçamento Participativo e apontou, dentro desse assunto, cada um dos aspectos que se desejava abordar. Já no segundo eixo, houve uma apresentação das questões a partir de problematização de cada um dos pontos críticos tendo como base o referencial teórico da pesquisa.

Apresenta-se no Quadro 3 a seguir o roteiro das entrevistas a partir da organização dos pontos de diálogo dentro dos eixos:

Quadro 3. Roteiro das entrevistas

Eixo 1: Facetas Estéticas do Teatro no Orçamento

(Abordar as estratégias teatrais desenvolvidas com o intuito de sofisticar o processo orçamentário)

RESOLUÇÃO DE CONFLITOS
INTERVENÇÃO NO ESPAÇO
PERSPECTIVA DOS NÚMEROS
LINGUAGEM ORAL
PARTICIPAÇÃO
EXERCÍCIO DE PODER

Eixo 2: Posicionamentos Críticos do Teatro do Oprimido

(Abordar os aspectos estéticos e pedagógicos da encenação do esquete "Orçamento Participativo" dentro do contexto de trabalho dos grupos)

TRATAMENTO DAS QUESTÕES DE OPRESSÃO
PAPEL DO CURINGA
INTERVENÇÕES DA PLATÉIA
TEATRALIDADE x TEATRALIZAÇÃO
PRODUTO x PROCESSO

Dados Pessoais do Entrevistado

NOME COMPLETO
E-MAIL
TELEFONE
ENDEREÇO
RELAÇÃO COM A PREFEITURA
RELAÇÃO COM O ESQUETE "ORÇAMENTO PARTICIPATIVO"
GRUPO A QUE PERTENCIA

FONTES DE EVIDÊNCIAS

A estratégia de levantamento de documentos abrangeu duas fontes principais: arquivo pessoal e arquivo público. À medida que eram feitas as entrevistas, questionava-se sobre a disponibilidade de material pessoal referente ao processo estudado. Pelo fato de um entrevistado ter feito tese de doutorado sobre seu trabalho com Teatro do Oprimido em Santo André (Cecheti, 2004), algumas anotações de trabalho e material de divulgação já se achavam reunidos. Com relação ao arquivo público, foi protocolado no dia 10-5-2010 um requerimento de documentos sobre os programas de Teatro do Oprimido e Orçamento Participativo de Santo André na PMSA. Em resposta ao requerimento, a Prefeitura enviou ao pesquisador uma carta no dia 31-5-2010 informando que não constam documentos em seu arquivo. Entretanto, alguns poucos conteúdos foram encontrados ainda na página da PMSA.

Dessa forma, grande parte do material coletado teve como fonte o arquivo pessoal dos(as) entrevistados(as). O Quadro 4 expressa os elementos levantados junto aos(às) entrevistados(as) em comparação com a falta de documentos sobre o assunto da Prefeitura.

Quadro 4. Material obtido em função das fontes de evidências documentais

Fonte 1: Arquivo Pessoal	Fonte 2: Arquivo Público
Fotos Texto da esquete "Orçamento Participativo" Anotações e materiais de trabalho Matérias de imprensa Folders de divulgação	Não há material sobre os programas de Orçamento Participativo e Teatro do Oprimido no arquivo da PMSA. Site da PMSA: fotos e notas.

A outra fonte de evidência do estudo de caso foram as entrevistas conduzidas com pessoas que estiveram ligadas aos processos de OP e TO em Santo André. Ao apresentar-se para os(as) entrevistados(as), o pesquisador explicou o contexto de realização das entrevistas e obteve autorização verbal e consentimento tácito para gravação e transcrição de trechos com menção das funções desempenhadas no período estudado.

3.2 Ondas da Rua e Nunca é Tarde: estética teatral a serviço do Governo municipal

A criação do Grupo de Teatro do Oprimido de Santo André em 1997 foi o produto de uma formação realizada pelo Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro com trinta servidores da prefeitura.[7] Além do curso de iniciação de quarenta horas "Às técnicas do Teatro do Oprimido", o CTO-Rio ainda conduziu em Santo André um curso de aprofundamento de quarenta horas com estágio de vinte horas em 1997 e, ainda, um curso de quarenta horas sobre o Teatro-Fórum além de planejamento estratégico de trabalho em 1998.

Na primeira formação, os(as) servidores(as) puderam vivenciar os jogos e técnicas do TO, e sua apreensão do ponto de vista da condução ainda era introdutória. Com o objetivo de dar subsídios ao decorrer do trabalho do GTO-Santo André, a oficina foi organizada para promover a experiência dos(as) participantes na preparação de espetáculos de Teatro-Fórum a partir da concepção da dramaturgia, cenários, adereços e figurinos.

---

[7] Havia dentre os(as) integrantes do Ondas da Rua número grande de servidores(as) com cargos comissionados, ou seja, compostos por indicação da equipe de governo. Outra característica de muitos(as) deles era o fato de desempenharem o papel de APP (Agente de Participação Popular) e tinham o papel de diálogo direto com a comunidade no contexto do Orçamento Participativo.

Na peça *Sem direito com preconceito*, a primeira montada pelo grupo, há três cenas com situações diferentes. A primeira delas se passa em um ponto de ônibus e trata dos direitos do idoso no transporte público coletivo. Basicamente, os personagens são tipos (Velhinha, *Gay*, Mulher Grávida, Mulher *Sexy*, Mocinha e Vovô) e o conflito centra-se na dificuldade de uma senhora idosa entrar no ônibus e sentar em um banco especial. A segunda cena retrata a intervenção policial violenta em uma confraternização de moradores que ocuparam uma propriedade particular. Já o ambiente da terceira cena é uma sala de aula na qual uma aluna moradora da favela que foi invadida pela polícia é discriminada pelos(as) estudantes, professora e diretora.

A apresentação do grupo aconteceu no dia 4 de abril de 1997 no calçadão da rua Coronel Oliveira Lima, no centro de Santo André. A apresentação na rua foi tida como uma prova da metodologia que teve boa recepção da população. Como ainda o GTO-Santo André não tinha domínio suficiente sobre o papel do(a) curinga e, ainda com forte referência do CTO-Rio, a apresentação teve a curingagem de Augusto Boal no período da manhã e de Bárbara Santos (então coordenadora do CTO-Rio) no período da tarde.

A partir dessa apresentação, diversas atividades seguiram, conforme consta em um relatório de trabalho do GTO-Santo André:[8]

---

[8] "Teatro do Oprimido e Participação Popular — O desafio de ser governo e dialogar com a população". O documento é um relatório que apresenta as atividades do grupo. Não há data e outros dados de publicação do documento, mas ele parece ter sido escrito no ano de 2001, quando da participação do GTO-Santo André no Primeiro Fórum Social Mundial, em Porto Alegre. Uma análise desse dis-curso a partir do conceito da destacabilidade (Maingueneau, 2008b) mostra como pode a intenção de governar ser transferida do governo para o diálogo, algo que está fora de sua especialidade.

De lá para cá foram dezenas de oficinas, dinâmicas e apresentações dentro e fora da Prefeitura. A oficina que foi realizada na Jornada de Informação Profissionalizante no já distante 1997, o Desfile do Orçamento Participativo, no mesmo ano quando da entrega da Peça Orçamentária, ou as apresentações dos grupos populares da cidade no Fórum Social Mundial em Porto Alegre em janeiro deste ano, são alguns exemplos.

Já em 1998, com o apoio do CTO-Rio, foram estabelecidos objetivos de trabalho para o GTO-Santo André,[9] para definir as características do grupo e possibilitar o início da expansão da metodologia do Teatro do Oprimido na cidade. A seguir constam os objetivos fixados para o período de 1998 a 2000:

- Estimular a reflexão sobre vários temas, utilizando as técnicas do TO;
- Vincular o trabalho teatral ao processo de discussão do Orçamento Participativo;
- Ser referência de participação popular para a população e governo;
- Utilizar o Teatro do Oprimido como forma de sensibilização e mobilização das pessoas, contribuindo para mudar hábitos, mentalidades e valores;
- Organizar grupos de Teatro do Oprimido em Santo André e região;
- Consolidar na população o trabalho do Teatro do Oprimido independentemente da gestão.

A missão do GTO-Santo André, por sua vez, é assim apresentada (Santo André, 2001): "O Grupo de Teatro do Oprimido de Santo André foi formado com dupla missão: constituir um grupo teatral que pudesse teatralizar questões e temas de interesse da comunidade e ser um grupo multiplicador". Entende-se que a ampliação de atividades do GTO-Santo André e a necessidade em multiplicar o Teatro do Oprimido para grupos populares,[10] levou à criação de uma identidade específica para a equipe de servidores(as) que ficou incumbida deste processo. Assim, foi estabelecido que, dentro do GTO-Santo André, haveria o grupo-mãe Ondas da Rua, composto pelos(as) servidores(as), e os grupos comunitários que seriam dirigidos pelos(as) curingas do primeiro. Sobre o nome Ondas da Rua, a atriz do grupo que conduziu um processo com os(as) servidores(as) para criar este nome assim comenta:

---

[9] Conforme documento do Planejamento Estratégico do GTO-Santo André de 1998 a 2000. Neste documento também são estabelecidas atribuições e os respectivos responsáveis no que se chamou Papel da Coordenação do GTO.

> A gente chamava o grupo de GTO-Santo André. Numa manhã fizemos uma oficina para tirar o nome do grupo e chegamos nesse nome pensando que o TO é um movimento "onda" e o teatro pode ser na rua, não precisa ser no teatro" (L.A., Servidora-Atriz).

O grupo Ondas da Rua atuou em várias frentes do governo, apresentando peças sobre temas distintos em eventos da PMSA, especificamente em reuniões de planejamento e ações das secretarias (Habitação, Saúde, Educação, etc.) no município. Os esquetes duravam cerca de quinze a vinte minutos e o fórum tinha em geral três intervenções dos(as) espectadores(as). Embora abrangendo temas de várias áreas, tinha-se como referência os direitos de cidadania como ligação do conjunto do trabalho do Ondas da Rua.

---

[10] Considerando a intenção de fazer valer o projeto de participação do governo e também o fundamento da Multiplicação do Teatro do Oprimido (Boal, 2005a).

Na Tabela 3 a seguir é apresentada a relação de peças montadas pelo grupo com a respectiva temática e lugar de apresentação:

Tabela 3. Peças montadas pelo Ondas da Rua, as respectivas temáticas e ocasiões de apresentação pública.[11]

Título da peça	Temática	Local/evento e ano[12] de apresentação
Sem direito com preconceito	Desrespeito aos direitos de cidadania e por posturas preconceituosas	Rua Coronel Oliveira Lima, Grito dos Excluídos, Aulas públicas de cidadania, Pré-Conferência de Cidadania e Direitos Humanos, Seminário regional sobre Experiências de OP. A partir de 1997.
Orçamento participativo	As posturas das pessoas no OP, a questão das prioridades e a questão de gênero.	Plenárias do OP: dezenove regionais e cinco temáticas. Primeira versão em 1997 e segunda versão em 1998.
Desfile de escola de samba	Entrega da Peça Orçamentária	Da Rua Coronel Oliveira Lima até o Paço Municipal. Dia 30 de setembro de 1997.
Memória e cidadania	Resgate da memória local e desrespeito aos(às) idosos(as).	Aulas públicas de cidadania e 5.° Congresso de História de Mauá.
Educação em questão	Os desafios pedagógicos na educação e seus conflitos.	1.° e 2.° Congresso de Educação da Cidade (Comed).
Uma questão de ética	O preconceito contra a mulher negra no trabalho.	Programa de geração de renda, Seminário sobre Trabalho e Renda.
Violência contra a mulher	A dupla jornada de mulheres, a violência familiar e a exploração da mulher no trabalho.	Dia Internacional da Mulher, Centro Comunitário de Vila Palmares, Centro de Referência para Mulheres em situação de violência.
Blue cross: saúde para nós	Problemas de atendimento médico nos convênios privados	Algumas Plenárias do OP de 1999.
Cinco democráticos segundos	Presença da mulher no mercado de trabalho.	Fórum Social Munidal, Teatro Municipal de Santo André, Sindicato dos Rodoviários, Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, Rua Coronel Oliveira Lima, Concha Acústica de Santo André. 2005.

---

[11] Adaptado de Cecheti (2004, pp. 145-6).

[12] Não foi possível levantar o ano em que algumas das peças foram apresentadas. O ano de que se trata é a referência da primeira montagem das peças e, em alguns casos, o Ondas da Rua as apresentou em anos seguintes.

Já os grupos comunitários do GTO-Santo André eram formados em função de temas ou características comuns. O primeiro grupo comunitário de Teatro do Oprimido com jovens, chamado Tempestade de Sonhos, tratava da gravidez precoce na adolescência e da sexualidade, de forma geral. No grupo Kizomba, composto por integrantes do movimento negro, tratava-se do racismo nas relações de trabalho. No Um Passo a Mais, formado por mães e donas de casa da periferia, falavam da prevenção contra doenças sexualmente transmissíveis. Os jovens moradores de comunidades carentes que compunham o Só Depende de Nós tratavam de preconceitos do dia a dia e da dificuldade de conseguir o primeiro emprego. Os agentes de saúde de uma favela compunham o grupo Agente de Ouro e tratavam da importância da medicina preventiva. No Agente Jovem discutia-se a discriminação social e no Sonhando e Realizando tratava-se do lixo e reciclagem. Havia ainda os grupos Baladas e Salada Mista composto por idosos e deficientes físicos, respectivamente e o grupo do Centro de Referência da Saúde do Trabalhador.

O grupo Nunca é Tarde, por sua vez, era formado por catorze pessoas da terceira idade, que na época tinham entre sessenta e setenta e quatro anos. O grupo tratava de temas como a discriminação do(a) idoso(a), saúde e memória. Além dessas questões, também apresentaram o esquete *Orçamento participativo* abordando os temas da participação cidadã e a questão do gênero. Ao longo dos onze anos de trabalho (de 1998 a 2008) o grupo fez mais de duzentas apresentações e chegou a ter seis curingas.[13] A primeira peça, *Nos bailes da vida*, é a que marcou mais o grupo por ter sido o primeiro trabalho.

---

[13] Os(as) curingas que atuaram por mais tempo no Nunca é Tarde foram Armindo Pinto e Helena Bento, do grupo Ondas da Rua. No entanto, o grupo Nunca é Tarde contou com a participação pontual de outros curingas: Cláudia Ugolini, Igor Carvalho, Claudinei Bonaldo e Maurício.

Na Tabela 4, as peças produzidas pelo grupo Nunca é Tarde:

Tabela 4. Peças montadas pelo Nunca é Tarde, as respectivas temáticas e ocasiões de apresentação pública.[14]

Título da peça	Temática	Local/evento e ano[15] de apresentação
Nos bailes da vida	Preconceitos e desafios da terceira idade	Teatro Municipal de Santo André, Centro de Referência do Idoso,Chácara Pignatari, Conferência na Prefeitura de Mauá, Conferência de Direitos Humanos, 1998 até 2004.
Orçamento participativo	As posturas das pessoas no OP, a questão das prioridades e a questão de gênero.	Plenárias do OP: dezenove regionais e cinco temáticas. 2001.
Lembranças	Opressão do(a) idoso(a) e memória da cidade em décadas anteriores.	Teatro Municipal de Santo André, Asilo de São Bernardo, ONG, Centros Educacionais de Santo André (Cesa), Fatea (Faculdades Integradas Teresa D'Ávila), Sindicato da Construção Civil. De 2003 até 2008.
Desilusão	Aids na terceira idade.	Parque Celso Daniel, Centro de Referência do Idoso, Sindicato dos Pensionistas, Fatea (Faculdades Integradas Teresa D'Ávila) 2004 a 2007.

Havia um outro esquete do grupo Nunca é Tarde que tinha cenas que mostravam a situação dos(as) idosos(as) no ônibus de uma forma lúdica. Em 2001 o grupo apresentou-se para motoristas e cobradores da Empresa Pública de Transporte de Santo André, conforme relata o curinga Armindo Pinto:

> Certamente, muitos vão descobrir que aquelas velhinhas que transitam em grupos nos ônibus, causando alvoroço e discussões

---

[14] Elaborada com base nas entrevistas com um dos atores e dois dos curingas do grupo Nunca é Tarde.

[15] Não foi possível levantar o local/evento ou ano em que algumas das peças foram apresentadas. O ano de que se trata é a referência da primeira montagem das peças sendo que, em alguns casos, o Nunca é Tarde as apresentou em anos seguintes.

acaloradas, com uma dizendo "calma, motorista, tem gente pra subir", "respeita os mais velhos ou você pensa que vai ser sempre jovenzinho?" ou "devagar motorista que eu estou levando fezes do meu marido para o laboratório!" formam o grupo Nunca é Tarde. Ali, assistindo à apresentação, alguns motoristas devem estar dizendo: "Putz! Aquele ali sou eu!" ou. . . "essas velhinhas são aquelas que outro dia foram no meu ônibus pro baile da terceira idade e arrumaram aquela confusão! Que safadas!" (Pinto, 2001, p. 25).

De modo geral, os grupos do GTO-Santo André, recebiam inúmeros convites para apresentar as peças em eventos ligados à PMSA. Entretanto, havia problemas que acabavam por interferir na organização e continuidade desses grupos. Um deles era o próprio reconhecimento do governo: nem todas as secretarias ou pessoas do governo davam crédito ao trabalho com o Teatro do Oprimido. De acordo com Cecheti (2004, p. 159), questões de ordem material também dificultavam o processo do GTO-Santo André, como "arrumar tempo e lugar para ensaiar, não ter dinheiro para comprar figurinos, cenários e conseguir meios de transporte para a locomoção do grupo".

No caso das plenárias do Orçamento Participativo, os únicos grupos a se apresentar foram o Ondas da Rua nos anos de 1997 a 2000[16] e o Nunca é Tarde em 2001.[17] Ambos trabalharam com o esquete *Orçamento participativo*, e o Ondas da Rua também apresentou o *Blue cross: saúde para nós* nas plenárias de OP. A passagem da peça *Orçamento participativo* do grupo Ondas da Rua para o Nunca é Tarde está ligada a fatores como os que A.P., coordenador do GTO-Santo André de 2001 a 2008, aponta:

---

[16] Na montagem de 1998 pelo Ondas da Rua a peça foi apresentada por Roseli da Silva (Sueli), Márcia Gersina (Ana), Luzia Arlete Bento (Chico) e Maria José Stein, *in memoriam* (Antonio) e curingada por Nilza de Oliveira. Nos demais anos, outros integrantes do Ondas da Rua assumiram a peça como Gilmar Santana, com um personagem aliado ao Chico, e Maria Auxiliadora Elias como curinga, dentre outros. Em todos os anos Osvaldo Cecheti fez a ambientação musical da peça que tinha a função de instaurar o espaço cênico.

[17] Na montagem de 2001 pelo Nunca é Tarde a peça foi apresentada por Ângelo de Godoy (Chico), Aparecida (Marta), Laudiceia Soares (Sueli) e José

> Quando a gente viu que não dava conta, eu sugeri que os grupos populares apresentassem no OP. Era muito complicado para o Ondas da Rua apresentar o TO porque alguns dos atores tinham de estar na mesa do OP. Tínhamos de preparar a plenária. Eu pensei: não temos uma militância na população que faça esse papel de apresentar o TO. Então eu propus que um grupo fosse contratado, pagando uma mixaria que seja para essas pessoas apresentarem. A coordenação topou, mas não sabíamos como pagar a essas pessoas. No fim das contas a prefeitura contratou o CTO-Rio para repassar o dinheiro a elas. Mas era uma ajuda de custo. Foi bom para ter uma relação profissional e não ficar na mentira. O grupo Nunca é Tarde então apresentou em diversas plenárias de até quinhentas pessoas e às vezes encaravam uma plateia nervosa (A.P., Servidor-Curinga).

De modo geral, as condições das apresentações dificultavam o trabalho dos grupos do GTO-Santo André. Em algumas plenárias de Orçamento Participativo, por exemplo, havia grande

---

Soares (Antonio) e curingada por Armindo Pinto. A personagem Ana foi interpretada por uma atriz do grupo Um Passo a Mais (a união deste grupo comunitário com o Nunca é Tarde para apresentação nas plenárias de OP foi chamada de Teatro Participativo). Em algumas apresentações a atriz Maria José fazia o papel de um homem bêbado que ia à plenária. Outras atrizes do Nunca é Tarde como Esmeralda, Yolanda e Cleusa participaram de outras montagens do grupo e não foram assistir a nenhuma das apresentações no OP.

número de pessoas, às vezes até mil, e os grupos de teatro contavam com um espaço físico pequeno e pouco tempo para apresentar. Os ambientes, por sua vez, eram preparados para receber as plenárias e não o teatro, o que significava problemas de acústica e visibilidade.

Havia problemas também entre os(as) servidores(as) da prefeitura que compunham o Ondas da Rua. Considerava-se que os processos internos de trabalho do próprio GTO-Santo André não davam conta de contemplar seus objetivos. Nesse sentido, Martins (2009, p. 163) aponta os comentários geralmente feitos pelos(as) próprios(as) participantes quando da avaliação do grupo:

> Não cumprimento de horários no GTO e no grupo comunitário; a falta de disciplina do grupo desanima, e muito; frequência irregular nas reuniões; o GTO é pouco incorporado no nosso plano de trabalho cotidiano; não entrosamento dos Curingas no grupo comunitário; indisciplina no cumprimento das regras do GTO; falta de um mecanismo de controle de produtividade do grupo; encaminhamentos não são levados a termo e executados; falta de ações mais concretas (sair das ideias para a prática).

Embora o vínculo com o OP tenha sido fator fundamental para o crescimento do GTO-Santo André em sua primeira fase,[18] a partir de 2002 houve a separação definitiva dos programas de Teatro do Oprimido e Orçamento Participativo em Santo André. A pesquisa de Martins (op. cit.) indica que não se sabe ao certo o motivo do fim dessa relação, embora comente que havia a percepção de que esse fato pudesse estar relacionado a interesses políticos de disputa por poder na prefeitura. Um entrevistado assim relata alguns problemas que levaram a esse acontecimento:

---

[18] Tal como é delimitada no tópico 3.1 do livro, em função da relação entre TO e OP.

> A coisa foi se desgastando: às vezes íamos para as plenárias e não era possível apresentar o esquete até o fim, ou pela quantidade de atores (quatro ou cinco). Tinha vereador que entrava para te cumprimentar no meio da cena. Ou seja, a gente fez uma pequena revolução para a qual faltou uma continuidade (A.P., Servidor-Curinga).

S.M., integrante do grupo Ondas da Rua, via como delicada a experiência de trabalho do Teatro do Oprimido nas plenárias de Orçamento Participativo:

> Para mim é muito contraditório o OP. Tenho muitas críticas. Vivia alguns momentos diferentes. Teve um momento que eu vivi carregando o piano e outro que eu vivi nos bastidores e vi que o OP não é bem aquilo como quando estamos carregando o piano. Existia uma predisposição do Pedro Pontual de trabalhar essas linguagens, mas o Departamento de Cultura não apoiava, via a gente como mambembe, então não era uma política que foi comprada por toda a equipe. Quando você estava lá fazendo seu esquete com toda boa vontade, o prefeito não estava lá ainda. Ele só vinha depois que nós terminávamos (S.M., Servidora-Observadora).

Conforme comenta a atriz e curinga, que na ocasião da apresentação do esquete *Orçamento participativo* contribuía na produção e era espectadora, havia uma carga grande de trabalho para os(as) servidores(as) do grupo que, às vezes, além de ter de dar conta da preparação da plenária de OP faziam a apresentação de TO na mesma plenária. Também há indicação em sua fala de que não eram todos(as) da equipe de governo que apoiavam o TO.

Com relação ao prefeito, que deveria compor a mesa das plenárias de OP, dificilmente ele assistia às apresentações de TO. Muitos dos(as) entrevistados(as) comentam o descontentamento que os grupos ficavam, em especial o Ondas da Rua, quando avisavam que deveriam cancelar a apresentação de TO na plenária de OP porque o prefeito havia chegado. Em outras ocasiões, era solicitado que o fórum esticasse um pouco mais já que o prefeito ainda não tinha chegado. S.M., G.S., A.P. e M.A. assim relatam essa situação:

> Uma vez estávamos todos prontos e disseram "o Celso chegou, então não vai ter apresentação". Tivemos de desfazer tudo (S.M., Servidora-Espectadora).
>
> "Corta a peça que o Celso Daniel chegou e ele não quer perder tempo, ele tem só vinte minutos". A gente ficava brochado. Às vezes o prefeito atrasava, "então vamos fazer duas peças de teatro?" (G.S., Servidor-Ator).
>
> Tinha uma outra contradição: teoricamente era muito bonito, mas às vezes a gente apresentava e diziam: "Ah! Tem que parar porque o prefeito chegou". Porra! Ou "vamos segurar porque o prefeito não chegou". Ficava nervoso porque tínhamos ido para trabalhar, não era uma animaçãozinha como às vezes entendem o Teatro do Oprimido: "dá para você fazer uma parte cultural?" (A.P., Servidor-Curinga).
>
> Quando o espaço da plenária já estava pronto, com a mesa, as cadeiras, etc. e a equipe do governo ainda não tinha chegado, eles falavam para a gente: "vai aquecendo o pessoal aí enquanto eles não chegam" (M.A., Servidora-Curinga).

Vê-se que as circunstâncias do governo pareciam impor necessidades aos grupos que foram ao mesmo tempo constituídos para apoiar o projeto de participação e limitados por terem de servi-lo. Entretanto, P.P. destaca que esse problema do prefeito não tinha relação com a pessoa do Celso Daniel, mas sim com aspectos relacionados à agenda de governo:

> Eu não acho que a questão é do prefeito. Celso Daniel era uma figura extremamente sensível a esses processos pedagógicos. Foi ele que indicou que nós introduzíssemos outras linguagens para a participação. Acontece que existe uma dinâmica destas reuniões que precisa ser compatibilizada com a agenda do prefeito. Isso criava uma tensão quando a gente começava mais tarde do previsto inicialmente a discussão da peça quando, por exemplo, o local não tinha sido suficientemente ajeitado para a apresentação. Isso atrasava o início das plenárias e comprometia a agenda do prefeito que tinha outros compromissos. Mas não existia nenhuma resistência da parte do governo sobre esse processo, ao contrário, ele estimulava (P.P., Servidor-Espectador).

Sobre a ausência do prefeito no momento da apresentação de Teatro do Oprimido, o entrevistado comenta que as plenárias eram extensas e aconteciam em várias regiões: o fato de o prefeito ter assistido a uma ou duas apresentações do GTO-Santo André teria sido suficiente para dar-se conta de como funcionava.

J.R.,[19] coordenador do Orçamento Participativo de Santo André de 2001 a 2002, tinha a responsabilidade de conduzir a seção plenária do OP e, por extensão, organizava a apresentação do GTO-Santo André. O entrevistado assim se declara sobre a necessidade de interromper a cena em função da presença do prefeito:

---

[19] J.R., popularmente conhecido como Casquinha foi o conselheiro mais votado da história do Orçamento Participativo de Santo André tendo cumprido mandato de 1997 a 1999. Em 2001, já do lado do governo, passou a coordenar o processo do OP.

> Eu que pedia para parar. Não é que era para parar, não interrompia o ato, na verdade não colocávamos mais outras intervenções no fórum. Pedíamos duas ou três intervenções no fórum. E às vezes o prefeito estava demorando para chegar, a gente esticava mais um pouquinho. Quando o prefeito chegava eu falava "Olha, encerra neste que está fazendo aí, não vai dar para continuar". Era por causa do tempo, a plenária tinha muitas fases (J.R., Conselheiro-Espectador).

Além das limitações da ordem da organização, havia ainda problemas inerentes aos próprios processos teatrais nas plenárias do OP. Para S.M. não era possível nas plenárias, como acontecia nas comunidades, um trabalho mais extensivo:

> Não adiantava você fazer um esquete na plenária do OP: as pessoas riam, se divertiam, o prefeito chegava e acabava o momento do teatro. Na favela São Sebastião era diferente: fazíamos um trabalho anterior. Quando eles foram para o OP eles já foram mobilizados, organizados, já foram sabendo o que eles queriam porque eles participavam do GTO dentro da favela (S.M., Servidora-Observadora).

De modo geral, a sobrecarga de trabalho dos(as) servidores(as) e o não reconhecimento do GTO-Santo André por toda a equipe de governo, por sua vez, são reflexos do espaço que se tinha no governo para a pesquisa estética com autonomia. Entretanto, é na fase em que o Orçamento Participativo deixa de ser o foco do GTO-Santo André que é possível iniciar um processo de trabalho com o TO com mais independência, porém, de certa forma, paralelo ao governo.

Como marcas do rompimento do Teatro do Oprimido com o Orçamento Participativo, estão o fim do grupo Ondas da Rua[20] e uma concentração no trabalho com grupos comunitários.[21] Considera-se que a reestruturação pela qual passou o GTO-Santo André em 2002 foi uma resposta aos problemas que tensionavam a conciliação do Teatro do Oprimido com o Orçamento Participativo. Mais precisamente, na nova trajetória do grupo, buscou-se autonomia na definição das condições de trabalho e de produção, sem que houvesse o compromisso de atender a eventos e programas do governo. Com a definição do GTO-Santo André como uma coordenadoria específica, certas condições de trabalho foram conquistadas, mais por mérito do sacrifício de alguns(mas) servidores(as) do que pelo reconhecimento do governo. Cecheti (2004, p. 140) observa sobre a nova fase do GTO-Santo André:

> Pode-se dizer que a continuidade deste trabalho dependeu muito mais da abnegação dos componentes do grupo, do NPP e de alguns secretários mais próximos ao NPP, do que uma concepção geral de governo sobre a importância desta linguagem e o que ela podia representar em termos de avanços e de ampliação dos canais de interlocução da prefeitura com a comunidade. Nem mesmo a premiação, no ano de 1999, pela Fundação Ford, como uma das cem melhores experiências de

---

[20] O grupo foi se dispersando aos poucos por causa dos problemas apontados anteriormente.

[21] Os grupos comunitários continuaram a ser curingados por ex-integrantes do Ondas da Rua.

participação popular do País, foi suficiente para angariar o apoio institucional que o trabalho do GTO necessitava.

De 2002 até seu fim em 2008, o GTO-Santo André guarda as mesmas características: há uma coordenação central e alguns poucos curingas que dirigem grupos comunitários de TO. Frequentemente nesse período foram realizados eventos de Teatro do Oprimido que reuniram grupos de vários países e contiveram palestras com grandes personalidades do teatro popular brasileiro. Ao mesmo tempo que não há produção de espetáculos por servidores(as) nesse período, a relação do TO com o OP foi extinta. Essas dificuldades de concreção do projeto de teatro no processo orçamentário levam ao entendimento de que o teatro estivesse no contexto de governo não para redimensionar o projeto de participação, mas para servi-lo.

3.3 Esquete *Orçamento participativo*

Dentre as intervenções de Teatro do Oprimido nas plenárias de Orçamento Participativo de Santo André, as que lidavam especificamente com as questões do conflito de prioridades, destinação de recursos e participação política das mulheres eram as mais frequentes. Apresentadas pelos grupos Ondas da Rua e Nunca é Tarde de 1997 a 2001, pode-se dizer que a peça *Orçamento participativo* teve quatro fases de trabalho e apresentação. Todas elas eram chamadas de "esquete do Orçamento Participativo": o título se formou, então, a partir desta referência.[22]

Na primeira ocasião,[23] a peça não tinha fórum[24] e era apresentada exclusivamente nas plenárias informativas pelo grupo Ondas da Rua. Um dos propósitos desse esquete era a compreensão do orçamento público a partir da comparação com o orçamento familiar. Dado que em ambos há a preocupação de cobrir as despesas com as receitas e que o doméstico mais se aproxima do contexto da população, seria oportuno transpor o raciocínio para o âmbito do planejamento de governo. A partir do problema da limitação de recursos, era estimulado o entendimento que a discussão de prioridades seria uma forma de tomar decisão sobre as demandas necessárias. Uma das formas de representar cenicamente essas relações era utilizar uma vaca que tinha de dividir o leite com as pessoas. Cada parte da vaquinha Andreia,[25] como era chamada, era uma referência de um setor do Orçamento Participativo.

---

[22] Para efeitos deste texto, todas as versões da peça são chamadas de "Orçamento Participativo".

[23] Não foi possível o acesso ao texto deste esquete.

[24] Apesar de ter sido construída já na perspectiva do Teatro do Oprimido.

A segunda fase data também de 1997 e constituiu uma versão[26] sintética que seria a referência das duas outras. Embora não aborde mais a discussão conceitual sobre o orçamento como acontecia na primeira, ela parece inserir questões de ordem subjetiva, ou seja, da relação das pessoas com o processo do Orçamento Participativo. Dessa forma, considera-se que se passou de uma abordagem orçamentária do OP para uma abordagem participativa do OP.[27] Essa versão do esquete contém duas cenas e, na apresentação também pelo Ondas da Rua, era realizado o fórum com os(as) participantes das plenárias deliberativas regionais e temáticas do OP, antes da manifestação e eleição das prioridades e dos(as) representantes.

Na terceira fase, em 1998,[28] o esquete também foi apresentado nas plenárias deliberativas regionais e temáticas do OP em Santo André pelo grupo Ondas da Rua. Quanto a assunto, cenário e personagens esta versão guarda semelhança muito grande com a segunda de 1997. Por outro lado, o texto da peça adveio de um trabalho de sistematização dos(as) atores(atrizes) visando representar no texto como de fato ela era realizada, ao passo que na anterior o texto organiza a forma mais ideal das cenas. A versão do texto de 1998 do esquete *Orçamento participativo* explicita melhor algumas passagens das personagens por ter um pouco mais de falas.

---

[25] Metáfora com Santo André.

[26] Texto que consta no Anexo 1, em que se menciona a versão de 1997.

[27] De acordo com a entrevistada N.O., a escolha do tema da participação deveu-se à realidade de um grupo de teatro estabelecido em um governo municipal, formado por uma equipe ligada ao contexto político.

[28] Conforme Anexo 2, versão de 1998.

Por fim, em 2001, o grupo Nunca é Tarde apresentou-se nas plenárias deliberativas regionais e temáticas do OP de Santo André com uma versão[29] do esquete que é decorrência do processo da segunda e terceira versões. Apesar de o título ter permanecido o mesmo das anteriores, era comum que fosse reconhecida, sobretudo pelos atores, como *Chico e a fonte luminosa*.

Os esquetes foram construídos a partir de processos de improvisação com base nos quais criou-se a dramaturgia que, apesar de conter falas dos personagens, tinha caráter de roteiro. Dado que as únicas versões de que se conseguiu acessar o registro em texto são a segunda (1997) e a terceira (1998), a análise do esquete procedido neste tópico se concentrará nelas.

O início de cada uma das duas versões indicadas é bem diferente. Ao passo que na de 1997 o protagonista Chico estabelece um diálogo com Marta, a dona do bar, na de 1998, o diálogo inicial é de Marta e Sueli, conselheira do OP. Nesta última o assunto da peça é instaurado desde a primeira fala em que Sueli pede para divulgar o OP no bar. Essa relação inicial parece conter a intenção de demonstrar a cumplicidade existente entre elas, embora Marta não tenha o mesmo envolvimento no OP que Sueli. Quando é o caso de a relação inicial ter sido estabelecida entre Chico e Marta, há uma apresentação melhor do personagem que demonstra ser um trabalhador dedicado e também frequentador do bar.

---

[29] Não foi possível o acesso ao texto deste esquete.

Ainda sobre a introdução há um outro fator que denota uma diferença entre as versões. Ao chegar antes de Chico, e não depois, Sueli parece já ter iniciado o estabelecimento de um diálogo com o público sobre o processo do OP, a partir do convite às reuniões. Isso talvez possibilitasse sustentar melhor o argumento quando do enfrentamento com Chico. Já no processo oposto, Chico por ser um trabalhador e ser simpático com Marta parece estimular maior identificação com o público. Embora seja o protagonista, como o grupo o enfatizava como opressor, essa identificação poderia gerar no fórum o problema de perceber nele o processo de frustração que geralmente é atribuído ao personagem oprimido.

Na versão de 1997, Chico se inteira da divulgação do OP no bar ao ouvir a conversa de Sueli com Marta ao passo que na versão posterior é Marta que o contextualizará. Cabe ressaltar que na primeira é Marta quem pergunta a Chico sobre as novidades, ao passo que o contrário acontece na segunda. Novamente a questão da identificação pode ser influenciada desde já dada a distinção em se interessar pelas novidades do movimento no bar[30] ou pelas novidades na vida de Chico.

Observe-se o trecho a seguir, versão de 1997, cuja sugestão de recorte vai da resposta de Chico sobre a divulgação das plenárias de OP ao compartilhamento com as outras personagens sobre qual havia sido sua reivindicação no ano anterior:

CHICO – Então, vai começar essa palhaçada de novo!
SUELI – Palhaçada? Por que palhaçada?

---

[30] Considera-se que o grupo teve a intenção de fazer do OP um tema que pudesse ser discutido em uma mesa de bar.

CHICO – Porque o ano passado eu participei dessas reuniões e minha reivindicação não foi atendida.
SUELI – E qual era sua reivindicação?
CHICO – (*fazendo um gesto largo com as mãos*) Uma fonte luminosa na nossa rua.

O diálogo entre os dois personagens é rápido e direto. As duas falas de Sueli são perguntas decorrentes de falas anteriores do Chico o que denota que a centralidade da conversa está nas preocupações dele. A cadência do diálogo comprova que Chico tende mais a justificar-se enquanto Sueli busca esclarecimentos. Ressalta-se também que a pontuação dos dois personagens revela que Chico tem um tom mais afirmativo enquanto Sueli transpassa a dúvida.

Já na construção da versão de 1998, a situação é outra, conforme pode ser percebido no trecho selecionado com base na sugestão anterior:

CHICO – Ihhh. . . então quer dizer que começou tudo de novo é? Isto não dá em nada. Só poderia ser coisa sua né Sueli?
SUELI – Coisa minha não, coisa nossa. A Prefeitura já fez a primeira reunião aqui no bairro e falou que não tem recursos. Nós falamos o que precisávamos, e agora na segunda reunião vamos votar nossas prioridades e também escolher um conselheiro. . .
MARTA – Mas isto já não é obrigação do prefeito e dos vereadores? A gente votou neles pra quê?
CHICO – Isso mesmo Marta, é tudo balela, eu não acredito.
SUELI – Mas, gente, aqui na nossa região foi aprovada a reforma e ampliação da creche. Valeu a pena participar.
CHICO – É mas, no ano passado, eu participei das reuniões e fiquei muito puto porque o meu pedido não foi aprovado.

MARTA – Mas esta história de creche é legal.

CHICO – Que creche que nada, eu nem tenho filho, quem tem filho é que se preocupe com isso. Quem mandou botar filho no mundo? O meu pedido era muito melhor, ia valorizar nossas casas, ia dar uma outra cara para este bairro.

MARTA – Mas qual foi o seu pedido afinal de contas Chico?

CHICO – Ué, uma fonte luminosa na praça em frente de casa.

A presença de Marta no diálogo aponta uma nova composição da situação: possibilita mais esclarecimento sobre essa personagem, que na versão de 1997 parece ser um personagem absolutamente acessório, com apenas duas falas. Nesse trecho é possível notar que Marta está presente na discussão e atenta ao que os outros personagens estão falando. Seu interesse no papel dos(as) representantes eleitos e sua curiosidade sobre a reivindicação de Chico demonstra que, como qualquer outro(as) cidadão(ã), é possível discutir o processo político.

As duas falas de Sueli já apresentam um tom mais afirmativo da personagem que se mostra agora plena da informação que foi difundir. Como conselheira do OP (indicação que não há na rubrica de 1997), Sueli fala na primeira pessoa do plural. Sueli não se opõe a Chico, mas rebate suas colocações com argumentos firmes, até apontando resultados da participação dos(as) moradores(as) do bairro.

O tom de enfrentamento de Chico denota sua oposição a todas as falas das outras personagens. O número de interrogações que faz e os marcadores que usa como "né?" e "ué" denotam certa insegurança. O tom grosseiro e egoísta preenche o discurso que tenta valer-se pela certeza de sua posição.

O trecho da versão de 1998, apesar de não conter rubricas, parece apresentar de forma mais extensiva a composição de cada personagem e a relação entre eles. O ritmo que leva de um ponto a outro da situação não é absoluto ou direto mas se constrói em função do outro.

Antonio, o amigo de Chico, tido apenas por Amigo na versão de 1997, permanece com praticamente as mesmas características nos dois esquetes. A única diferença é que ele comenta na versão de 1998 que seria interessante que sua mulher estivesse lá para que ela operasse da mesma forma que ele: na base da troca de favores. Destaque-se também nesta versão a oportunidade que se tem de ver que Chico não parece discordar do amigo, como o faz exageradamente na cena do bar. Na afirmação "Tá certo. . ." ele parece indicar que está de acordo com a postura de Antonio.

Por fim, destacam-se as duas falas finais de Ana nas duas versões:

> Versão de 1997:
> ANA – E qual é a sua prioridade?
> [. . .] ANA – (*timidamente*) Você acha que fonte luminosa é coisa importante?
> Versão de 1998:
> ANA – Mas Chico, isto não é importante não serve para ninguém.
> [. . .] ANA – Mas Chico.

Percebe-se que, além da indicação de timidez contida na rubrica do texto de 1997, há nas últimas falas de Ana desta versão a marcação interrogativa. Da mesma forma como foi construída a personagem Sueli desta versão, as colocações da personagem reforçam a centralidade da discussão nas questões de Chico. Já na versão de 1998, Ana mostra uma tentativa de diálogo com Chico no sentido de lhe dimensionar as prioridades. Por sua vez, a inconclusão da última fala de Ana estimula a percepção do público de que, embora tenha fracassado, Ana tem algo a dizer e está em vias de expressar-se. Considera-se que a versão que mais fomenta a realização do fórum é a segunda.

Apesar das distinções encontradas na comparação entre essas duas versões, considera-se que em termos de uma análise geral elas compreendem muitos aspectos semelhantes. A nomeação ou reconhecimento da peça por *Orçamento participativo*, por exemplo, evidencia de maneira direta o contexto da cena, reduzindo as possibilidades de provocação inicial dos(as) espectadores(as). Sobre esse assunto, Ryngaert (1996, pp. 37-3) faz a seguinte análise:"o título nos interessa como "primeiro sinal" de uma obra, intenção de obedecer ou não às tradições históricas, jogo inicial com um conteúdo a ser revelado do qual ele é a vitrine ou o anúncio, o chamariz ou o selo de qualidade". Considera-se que não há jogo estabelecido no título do esquete mas apenas uma transposição de uma forte referência da peça como seu rótulo.

Segundo Ryngaert (Ibidem, p. 38), "a maioria dos textos são organizados em diferentes partes. A maneira como estas partes são designadas remete já a uma estética". A organização do texto em torno de duas cenas e a própria consideração como um esquete de Teatro-Fórum demonstra a rapidez que se quer promover a apresentação. Poucas são as possibilidades de acontecimento cênico em uma situação dramatúrgica que visa expor discursos de forma direta e explícita.

Os poucos recursos estilísticos utilizados denotam uma linguagem excessivamente cotidiana, que não provoca nenhuma alteridade no espectador. A centralização da ação no protagonista, por sua vez, acaba por eliminar rastros da formação da situação de uma forma mais abrangente, considerando outros personagens e suas trajetórias. A falta de cortes ou silêncios também induzem ao respeito exclusivo pela continuidade de uma ação dramática linear.

O.C. faz o seguinte comentário sobre os personagens da peça:

> Com a peça queríamos mostrar as várias posições e culturas que estavam por trás da discussão orçamentária. As posturas da população. Tinha um cara que não acreditava que era o Chico, o cara que o vereador mandou ir, a militante que cola cartazes, tinha a dona do bar que ficava indecisa, ora ia para um lado ora ia para o outro, tinha a mulher que às vezes queria participar mas tinha medo de ir porque o marido não deixava (O.C., Servidor-Ator).

Considera-se que a proposta de construção dos personagens, tal como descreve o entrevistado, acaba por constituir um panorama de quem ia às plenárias. O primeiro problema é que a definição contava com poucos elementos e acabava formando "tipos" fixos. Não havia também uma diversidade maior na composição dos personagens. Compunham o panorama, na verdade, os personagens que mais incitavam o tema da peça: a participação.

Tendo em vista a consideração de E.L., conselheira do OP que assistiu a apresentações do grupo Ondas da Rua, é possível detectar uma função de identificação no enredo do esquete *Orçamento participativo*:

> Essa peça nós vimos junto com o pessoal da região. Foi muito interessante porque as pessoas começavam a se identificar. Um dos pontos importantes neste trabalho com o Teatro do Oprimido é a identificação. As pessoas se verem nestes personagens, nestas atuações, nestas histórias (E.L., Conselheira-Espectadora).

Ainda no que se refere ao enredo da peça, cabem alguns questionamentos. Por que é que, quando Chico chega à plenária interessa mais discutir o problema da mulher do que encarar o desafio de debater o orçamento? Não seria o conflito de prioridades a chave da questão orçamentária? A opção do grupo em fortalecer a agressividade de Chico e seu enfrentamento com a mulher deve-se à intenção de ampliar as bases da participação na política municipal: tematizar a mulher era uma forma de conquistar este público.

De fato, como acontecia em geral em Santo André, as mulheres da comunidade que articulavam a participação no orçamento, nas plenárias acabavam não manifestando as demandas. Como exemplo desse contexto, Sueli aparece na cena 1 para convidar todos(as) para as plenárias do orçamento. Entretanto, não aparece na cena 2.

O tom egoísta de Chico por sua vez é levantado por A.G., ator do grupo Nunca é Tarde que interpretou este personagem:

> No caso da fonte luminosa, o Chico é um líder comunitário e ele força de todo jeito que ele quer a fonte luminária na frente da casa dele. Então tudo que as pessoas sugerem não tem valor, por exemplo creche para as crianças, canalização de córrego, tudo isso para o Chico não tem valor nenhum. O Chico era um líder de um determinado grupo. O que ele quer é uma fonte na frente da casa dele e não se preocupa com o benefício que trará para sua comunidade (A.G., Cidadão-Ator).

O.C. faz uma leitura do personagem Chico nestes termos:

> O Chico está preocupado com a fonte luminosa. Tudo bem era um exagero da peça. Mas mostrava isso que o cara queria valorizar a casa dele, a rua dele. Não estava pensando nem no bairro nem na região. Com o esquete, a população deveria

> discutir e ter uma visão não só do bairro, mas da região e da cidade (O.C., Servidor-Ator).

Dadas as dificuldades que tem o personagem Chico para fazer valer sua opinião, há um certo estímulo à identificação com o público das plenárias de OP, apesar do teor individualista do personagem. Esse efeito reverso para o Teatro do Oprimido, dado que Chico é tido por opressor, torna a contradição interessante. Ao mesmo tempo que parece não respeitar as prioridades dos outros, ele não consegue garantir a sua. Se era possível o público confundir Chico com o oprimido talvez seja porque há um paralelo entre o desafio posto à população de ter de escolher entre prioridades e, então, ter de conciliar as demandas com outras pessoas, e a frustração de Chico por fracassar toda vez que expõe seu pedido. A questão da frustração de Chico, C.U. assim se pronuncia:

> O Chico fica frustrado mas as pessoas entendem que a frustração que ele sente representa algo que é absurdo para as pessoas. Estava fora de um plano de coletividade. É importante participar sim, desde que não seja uma participação de si mesma. Tem a frustração do Chico, mas é uma frustração de si mesmo (C.U., Servidora-Observadora).

Apesar de bem justificado o argumento de que se trata de uma frustração egoísta, que não opera a indução analógica,[31] na prática, a colocação de Chico como protagonista da peça, e não da oprimida,[32] acaba por aproximar a situação do personagem à do próprio público que também está repleto de demandas não atendidas e até mesmo conflitos mal resolvidos com seus pares. O apelo à agressão para justificar o teor opressor do personagem também está em desacordo com a proposta do Teatro do Oprimido[33] e parece desviar o foco do debate sobre o orçamento para a violência contra a mulher e o direito à participação. Considera-se, assim, que a concentração temática da peça está mais no direito à participação da mulher do que em sua reivindicação em si.

---

[31] Conforme conceituada no item 2.2.

[32] Para Boal (2005a), no Teatro do Oprimido o protagonista deve ser o oprimido.

Um dos reflexos da postura do personagem Chico está na repercussão que tem a agressividade no fórum. De acordo com A.G.,

> No geral o público era agressivo. De vez em quando aparecia alguém conversando com o Chico. Consideravam o Chico um egoísta: tudo para ele e nada para a comunidade. O público começa a ficar com raiva do Chico quando ele briga com a mulher. Para ele a mulher naquele local era uma surpresa total. Para ele, lugar de mulher era em casa. Quando ele viu a esposa na assembleia ele ficou revoltado, mas também pela roupa que estava usando: saia justa e curta e blusa bem decotada. Quanto à interpretação do Chico, aí depende do ator: ele pode brincar também. O Chico era uma pessoa autoritária, mas o ator pode deixá-lo mais alegre (A.G., Cidadão-Ator).

A.P. observa algumas percepções do público sobre a peça:

> Às vezes a gente sentava na plateia e ouvia algumas coisas como uma mulher que reconhecia o marido em cena, um homem que concordava com o Chico porque achava que aquele não era lugar de mulher. Você movia o público. Quando o pessoal da terceira idade foi fazer a peça, um dos atores pegou um

---

[33] Segundo Boal (2005b). Neste texto, ao diferenciar opressão de agressão, Boal indica que as situações de agressão não são passíveis de fórum que privilegia intervenções por meio da ação discursiva.

pano, o pintou e com ele fez um balcão de bar. O pessoal do Ondas da Rua achou que seria muito pobre, mas o ator disse: "não é pobre não porque quando o público vê aquilo, começa a dizer ô Zé Mané!" O bar já aquecia o público (A.P., Servidor-Curinga).

J.R. descreve a relação do personagem Chico nas intervenções do fórum:

Ele queria uma praça bonita com um chafariz todo iluminado. As pessoas que entravam no lugar de Ana ficavam bravas, nervosas e falavam: "você tá louco, porque você quer um chafariz se tem uma prioridade muito maior na outra rua de asfalto, de saneamento, de esgoto" e ele respondia: "o chafariz é importante porque embeleza, valoriza, fica mais bonito, a segurança aumenta". Era interessante porque provocava um grande debate sobre qual era a prioridade ali naquele momento (J.R., Conselheiro-Espectador).

Outro fator que pode levar a identificação do público com Chico e não Ana é o fato de o estágio da Contrapreparação do Teatro-Fórum[34] ter acontecido apenas com ele. Então se coloca a pergunta: mais vale a surpresa de encontrar a mulher na plenária e desenrolar uma agressão que desvirtua o tema da peça ou a apresentação da trajetória de Ana de constituir melhor seu desejo e possibilitar sua identificação com a plateia? A perspectiva clássica do TO faria optar pela segunda opção.

Considera-se que a tendência observada de identificação dos(as) espectadores(as) com o personagem Chico se realiza, sobretudo,

---

[44] O plano da Estrutura da Dramaturgia do Teatro-Fórum consta no tópico 4.2. O estágio da contrapreparação apresenta as personagens nos antecedentes do ápice do conflito.

a partir de uma perspectiva formal. Embora estivessem combatendo o machismo de Chico, as intervenções parecem repetir a mesma operação do protagonista: fazer valer uma prioridade a partir da agressão a outra pessoa, mesmo que agora se trate de uma prioridade coletiva e não egoísta.

De forma geral, a narrativa de participação operada pelo teatro dificilmente possibilitou que o projeto de participação do governo fosse reinventado, mas sim promovido conforme se depreende na análise do esquete *Orçamento participativo*.

3.4 Facetas estéticas do teatro no orçamento

Dado que em geral os recursos utilizados para operar a definição do orçamento são de ordem técnica[35] e operam uma linguagem específica,[36] muitas vezes recorre-se a estratégias de facilitação dos procedimentos de comunicação como meio para garantir acesso às atividades ligadas ao orçamento. A própria configuração do espaço em que se toma a decisão e outros fatores como a resolução de conflitos, a participação e o poder constituem uma perspectiva centralizadora e organizacional do processo orçamentário.

[35] A base de planejamento, execução e controle do orçamento está ligada a procedimentos da Contabilidade Gerencial. É comum que o orçamento nas organizações e mesmo na esfera pública seja atribuição exclusiva de gestores(as) e contadores(as).

[36] A linguagem contábil muitas vezes é carregada de uma terminologia que dificulta a compreensão dos(as) usuários(as). O estudo feito por Dias Filho (2001) aponta caminhos de aprimoramento do aparato contábil a partir da reflexão acerca dos conceitos da Teoria da Comunicação e Semiótica. A Contabilidade, como linguagem dos negócios, deveria considerar aspectos da geração da informação para torná-la mais compreensível aos(às) usuários(as). A inserção de uma terminologia acessível ao grande público conciliada a estratégias de veiculação, estrutura e contexto socioeconômico, garantiriam relevância à informação contábil para a tomada de decisão. Trata-se de recurso para facilitação da linguagem como pretexto para compreensão e utilização das informações contábeis.

Quando se trata do Orçamento Participativo o foco de operação não é tanto o tratamento das informações mas o debate sobre elas. A decisão em si também não é o fundamental, mas a forma como ela é gerada. A problematização dos eventos que serão priorizados faz com que uma outra perspectiva de espaço e linguagem se estabeleça no processo orçamentário. O conflito está entre os pares da população, e o poder é exercido não apenas em função da hierarquia, mas está disseminado entre todos(as).

Nesta seção será analisado como os aspectos do processo orçamentário podem ser aprimorados a partir da intervenção teatral. Dadas as características específicas do Orçamento Participativo com relação ao processo orçamentário tradicional,[37] procede-se a uma avaliação de como o teatro pode contribuir com uma perspectiva participativa do processo orçamentário.

A partir das entrevistas com integrantes dos grupos Ondas da Rua e Nunca é Tarde, bem como com outros(as) servidores(as) e participantes das plenárias que assistiram às apresentações do esquete *Orçamento participativo* pretende-se levantar percepções sobre as possibilidades estéticas do Teatro do Oprimido a partir de elementos de questões do orçamento: resolução de conflitos (tópico 3.4.1), intervenção no espaço (tópico 3.4.2), perspectiva dos números (tópico 3.4.3), expressividade e oralidade (tópico 3.4.4), participação (tópico 3.4.5) e exercícios do poder (tópico 3.4.6).

3.4.1 Resolução de conflitos

O tema fundamental do orçamento é a atribuição de recursos a áreas diferentes. Por se tratar de um processo de planejamento no qual as aplicações serão projetadas para se realizarem em um período futuro, o orçamento trata da definição de objetivos. Tanto numa abordagem participativa como numa não participativa o orçamento é um espaço de conflitos dado que os recursos são limitados, ao passo que os desejos e as expectativas podem ser infinitas.

---

[37] Aqui se refere tanto ao orçamento público como ao orçamento organizacional.

A passagem do orçamento público de uma perspectiva não participativa para outra participativa leva a questionamentos acerca dos acordos que devem ser estabelecidos pela população. Trata-se de uma configuração que amplifica os conflitos? Em razão do grande número de pessoas envolvidas no processo do Orçamento Participativo e que o debate com a equipe de governo nem sempre leva a consensos na plenária, é possível pensar que há alguma especificidade do conflito em um processo de decisão participativa?

De acordo com J.R., havia um acontecimento no OP de Santo André que era conhecido como inversão de prioridades. O entrevistado assim o descreve:

> O governo que é eleito tem um programa de governo para os quatro anos que compreende uma série de propostas pré-elaboradas. No Conselho Municipal do Orçamento (CMO) encontravam--se as demandas do governo e as da população. Para algumas das demandas do governo a população vai dizer: "eu não quero isso agora". A população propunha uma inversão de prioridade quando dizia por exemplo: "quero essa creche aqui e não a reforma de um prédio" (J.R., Conselheiro-Espectador).

J.R. comenta que nem sempre havia acordo entre o governo e os conselheiros. Era então necessária a realização de votação. Embora esses conflitos acontecesse em todas as reuniões de negociação do CMO, o entrevistado afirma nunca ter sido abordado pelo Teatro do Oprimido em Santo André.

Segundo Heritage (1994, p. 30, tradução livre), o objetivo do Teatro-Fórum é "alcançar uma proposta comum com o público, na medida em que se buscam e ensaiam as soluções em um espaço compartilhado e seguro". Essa característica do Teatro-Fórum ressaltada pelo autor instiga a reflexão sobre a intervenção teatral no espaço do orçamento no que se refere ao problema dos conflitos entre as prioridades e o estabelecimento de acordos nas plenárias, mas também no processo de negociação entre os(as) conselheiros(as). Qual o papel do Teatro do Oprimido nesse sentido? O.C. mostra a importância do acordo entre os(as) participantes nas plenárias para gerar um resultado do grupo:

> A peça orçamentária não é uma colcha de retalhos. Você tem de ir lá e negociar com outras pessoas. Em geral as pessoas iam às plenárias para reivindicar suas prioridades, mas na hora de escolher passavam o problema para a prefeitura resolver (O.C., Servidor-Ator).

O entrevistado parece conciliar ainda uma perspectiva do acordo com uma possibilidade pedagógica do conflito entre o governo e a população, em ocasião das plenárias do OP:

> O confronto era visto com bons olhos pela maior parte do governo. Não se temia o confronto, ele era tido como pedagógico, para que as pessoas pudessem expressar seus argumentos. Mas outra parte do governo não entendia assim e eram mais afirmativos (O.C., Servidor-Ator).

Na visão de V.E., moradora de Santo André que participava das plenárias do OP, havia contribuição do TO na resolução de conflitos no OP:

> Em parte acredito que resolvia conflitos porque apresentava de uma maneira diferente. Era possível entender que quando cada um apresenta seu objetivo dá um resultado interessante. Às vezes a pessoa pensa no que é bom para ela, mas não pensa no todo (V.E., Cidadã-Espectadora).

E.L., que desempenhou o papel de conselheira do OP em Santo André assim discute a contribuição do TO no processo do OP, em termos da discussão de conflitos:

> Como é que você elege uma prioridade? A prioridade de uma região não necessariamente é a mesma de outra. Como você pode fazer isso minimizando os conflitos? É dúbio: ao mesmo tempo em que o TO minimiza os conflitos porque você tem mais possibilidade de discutir reflexivamente sobre as prioridades, traz à tona uma série de valores que são específicos dependendo da região e de cada grupo (E.L., Conselheira-Espectadora).

De acordo com a conselheira, o TO poderia ter sido mais efetivo se fosse inserido não apenas no início do ciclo do OP, mas também no "meio de campo", ou seja, ao longo das etapas de discussão e elaboração da peça orçamentária pelo governo e conselheiros. Nesse sentido, E.L. ainda afirma que:

> O TO é um fortíssimo aliado, pode trazer as discussões de forma interessante, que seja construtiva, sendo que o gestor do OP pode, assim, dividir as demandas da melhor forma possível (E.L., Conselheira-Espectadora).

Não houve consenso entre os(as) entrevistados(as) sobre o papel do TO na resolução de conflitos como os que se dava entre os(as) conselheiros(as) e o governo, por exemplo. G.S. e L.A.

assim se posicionam sobre a possível função do TO de resolução de conflitos nas plenárias:

> Teatro não é para deixar as pessoas mais quietinhas. Suponhamos que não tenha esse conflito, que tudo aconteça de forma harmônica numa assembleia, o TO entra para aquecer essa discussão: o problema lá não é do outro, é meu (G.S., Servidor-Ator).
> Não sei se o TO resolve conflitos ou gera conflitos. Temos a cultura de achar que o conflito é ruim, mas assim como a crise, a partir do conflito você pode refletir e dar saltos. O conflito às vezes fica meio escondido, o TO possibilita trazer os conflitos à tona para a arena (L.A., Servidora-Atriz).

G.S. sintetiza da seguinte forma o papel do TO e do OP no que se refere aos conflitos nas plenárias:

> Discutir é melhor que brigar. O papel do OP é atuar na resolução de conflitos enquanto que o TO ensina a negociar (G.S., Servidor-Ator).

Embora não seja clara entre todos os entrevistados a função do Teatro do Oprimido quando se trata dos conflitos estabelecidos no Orçamento Participativo, todos parecem considerar que o Teatro do Oprimido quando inserido neste processo conduz a uma atuação favorável no processo de diálogo.

3.4.2 Intervenção no espaço

Uma das características da relação entre atores(atrizes) e espectadores(as) no Teatro-Fórum é a espacialidade. Diferentemente de uma peça em que não há o fórum, nesta modalidade é possível dinamizar a ocupação do espaço cênico a partir da inserção de pessoas da plateia. No Orçamento Participativo, por sua vez, o espaço é constituído de forma que possibilite a manifestação das reivindicações e o pronunciamento da equipe de governo.

Em geral, as pessoas da plateia se organizam em fila para poderem falar no microfone, de frente para a mesa composta por representantes do governo que terão oportunidade de comentar as demandas da população. A equipe técnica que faz o processamento das demandas e cadastra os participantes em geral fica aos lados, intermediando a relação mesa-plateia. As plenárias tinham em média quatrocentas pessoas, mas chegavam a contar com mil pessoas algumas vezes.[38] As plenárias eram realizadas em lugares diversos, a partir de acordo de escolas ou associações regionais com a PMSA. Chegava-se a conduzir o processo em pátios, auditórios, palcos, quadras de futebol ou salas de aula.

De acordo com P.P., sobre o espaço do OP:

> O espaço tem de se configurar como uma arena que permita que as pessoas possam ter uma relação de diálogo. Então o nosso espaço não era o mais adequado porque tinha uma mesa e as cadeiras eram colocadas em sequência uma atrás da outra. O ideal seria que as cadeiras dos participantes pudessem ficar em semicírculos para permitir o diálogo. Mas a gente tem de trabalhar a partir das condições dadas. Nem sempre a gente tinha locais que permitiam esse tipo de arranjo e nós procurávamos criar a melhor configuração espacial possível (P.P., Servidor-Espectador).

---

[38] Cadeiras de ferro alugadas (estilo cadeira de bar) eram dispostas lado a lado, de frente para a mesa.

Como as apresentações do esquete *Orçamento participativo* aconteciam antes do início das plenárias em Santo André, o espaço utilizado era praticamente o mesmo. Logo que acabava o fórum, a equipe técnica retirava materiais utilizados como cenário do GTO-Santo André e montava a mesa do governo (ou recolocavam, quando ela já estava). De acordo com P.P.,

> Quando apresentávamos o esquete nós tirávamos a mesa para que houvesse um espaço de comunicação direta com o público (P.P., Servidor-Espectador).

Apesar da retirada da mesa para as apresentações do esquete, de acordo com O.C. embora houvesse contribuições do teatro, ainda assim não foi possível desmistificar a mesa como uma referência central no processo. De forma geral o entrevistado considera que o teatro não foi suficiente para mudar a estrutura das plenárias, enfrentando, até mesmo as seguintes dificuldades:

> Era muito difícil fazer teatro por uma série de limitações técnicas. O espaço físico não era adequado: fazíamos as peças em Emeis e outras escolas; a visibilidade ficava comprometida; às vezes a peça não era audível (O.C., Servidor-Ator).

Não havia grandes modificações no que se refere à logística do espaço na passagem da apresentação do esquete para a plenária. O Teatro do Oprimido tinha também a vantagem de não requerer muitos elementos de cenografia o que estimulava sua inserção no contexto do Orçamento Participativo. De acordo com J.R. e N.O.,

> O Teatro do Oprimido não precisa de um palco para ele acontecer. Não reservávamos um espaço para o Teatro do Oprimido, o espaço era o mesmo (J.R., Conselheiro-Espectador). O TO não alterava o espaço. Ele se integrava ao espaço existente, ele complementava o espaço do OP. Isso é o legal do TO, você pode desenvolver teatro em qualquer lugar. Você pode trabalhar com o básico. Você consegue trabalhar com coisas improvisadas lá na plenária. Complementa o espaço, integra (N.O., Servidora-Curinga).

O teor adaptativo apontado pelos entrevistados deixa entender que houve pouca oportunidade para o Teatro do Oprimido poder intervir na lógica do espaço. Nesse sentido, a preocupação principal compartilhada com os(as) entrevistados(as) foi: o fazer teatral no espaço de decisão orçamentária pôde modificar a relação que as pessoas tinham com esse espaço? De acordo com V.C. e C.U., a intervenção do TO se dá na transformação simbólica do espaço de um ambiente formal para o informal:

> O fato de você ter essa dinâmica, principalmente num espaço que é formal que te dá toda estrutura (você tem o prefeito, o cadastro na recepção, a equipe do prefeito, a mesa), isso formaliza o ambiente. Mas quando você tem uma atividade dessa nesse espaço, a tendência é você levar aquela plenária a falar consigo mesma. É a mesma coisa que promover um encontro e colocar as pessoas naquilo que chamamos de cochicho: ela falando consigo mesma. Com o TO era possível informalizar o espaço para preparar para o formal daqui a pouco. As pessoas que vão levar demandas, se elas fazem um pré-aquecimento elas falam entre si. Uma questão importante do teatro é que você não deve levar nada para as pessoas, mas promover um

espaço que seja delas mesmas (V.C., Conselheiro-Espectador). De forma geral, apesar de ser temas sérios, as pessoas se desarmavam. Era muito mágico, as pessoas se sentiam parte daquele processo. Mudava completamente. O teatro conseguia comunicar muito com as pessoas, muito mais do que aquela coisa do formal e do técnico (C.U., Servidora-Observadora).

No que se refere à intervenção no espaço do Orçamento Participativo, considera-se que a contribuição do Teatro do Oprimido se deu no caso estudado não em termos da reconfiguração física, mas da representação simbólica como ressaltaram V.C. e C.U.

3.4.3 Perspectiva dos números

Para as pessoas que estão começando a participar das plenárias, a abordagem da discussão a partir de números pode ser um tanto abstrata. A dificuldade pode estar também no fato de os números serem muito altos e estarem aquém da realidade dos(as) participantes, possivelmente prejudicando a decisão. Perguntou-se a O.C. se a grandeza dos valores comprometia a compreensão dos(as) participantes das plenárias e ele respondeu:

A dificuldade não era necessariamente a grandeza dos valores mas os termos técnicos como execução da receita, o nome dos impostos. Tinha uma linguagem técnica cifrada (O.C., Servidor-Ator).

Segundo C.U., o orçamento municipal era complicado inclusive para os(as) técnicos(as) do governo. Do ponto de vista da população, E.L. considera que

> É um fato. Quando você vai tratar uma peça orçamentária, as pessoas não estão acostumadas com aqueles valores, se desestimulam (E.L., Conselheira-Espectadora).

De acordo com J.R., entretanto, a dificuldade da população com os números dá-se somente no início do processo do OP:

> O número no Orçamento Participativo é abstrato no começo, mas depois, quando são eleitos os representantes não se tem mais essa dificuldade por que se lida com números reais e você tem uma discussão da peça orçamentária em si e pode discutir com os números concretos o que pode ser feito e o que não dá para ser feito (J.R., Conselheiro-Espectador).

Foi perguntado aos(às) entrevistados(as) se as apresentações de Teatro do Oprimido contribuíam para a representação dos números de uma forma diferente, tornando-os um pouco mais concretos e aproximados à vida cotidiana ou então trazendo uma dimensão simbólica para ele.

S.M. explicou na entrevista que o foco do trabalho com Teatro do Oprimido no Orçamento Participativo não estava nos números, mas sim nas prioridades. De acordo com a entrevistada, em geral o valor de número não dava conta de possibilitar a manifestação das demandas da população e nem mesmo a apresentação de programas pelo governo e que o GTO-Santo André havia definido o papel em torno do valor de prioridade:

> Você vai para uma assembleia de OP para votar prioridades. Primeiro de tudo você tem de analisar o grau de mobilização dessa comunidade. Pode até uma fonte luminosa ganhar no OP se ela tiver cem pessoas e a creche do bairro perder se

> tiver só vinte. Então qual era o nosso papel? Era mobilizar as comunidades, trabalhar com elas a questão das prioridades e quando elas iam para as assembleias elas iam já pensando qual a prioridade que devemos votar em primeiro lugar. Porque quando você vai para uma assembleia e mostra números, a população não sabe decifrar e transformar aquilo em uma unidade de saúde, de transformar em calçamento, em reurbanização de favela. Outra coisa é quando você vai para uma favela e começa a discutir as prioridades da favela e mostrar que para isso vai ter votação e quem votar mais é que leva. Então eles não vão mais com a ideia de número (S.M., Servidora-Observadora).

Nesse mesmo sentido, M.A. assim define o papel do TO no esquete *Orçamento participativo*, com relação aos números:

> Nosso objetivo não era tratar de números, mas tratar de valores. O valor da fonte luminosa e a necessidade de saneamento do bairro. Esse valor era trabalhado para que as pessoas se sensibilizassem. Os números eram tratados em outros espaços como as caravanas do OP[39] e os cursos de formação dos(as) conselheiros(as). Os números em si são rígidos, duros e é preciso sim fazer com que as pessoas se apropriem da discussão dos números no orçamento (M.A., Servidora-Curinga).

L.A. assim justifica o motivo de não se abordar mais detidamente os números no esquete *Orçamento participativo*:

---

[39] As caravanas do OP era um percurso feito pela população juntamente com a equipe de governo pela cidade de Santo André para acompanhar a execução das demandas.

> Nós não tínhamos preocupação com os números porque não tínhamos muito tempo (L.A., Servidora-Atriz).

P.P. observa as atividades paralelas ao teatro desenvolvidas pela prefeitura para contribuir na compreensão dos valores pela população:

> O teatro não era o único recurso. Depois do Teatro do Oprimido fazíamos projeção de informações do orçamento. Então havia todo um material didático de visualização montado na base de gráficos, como o gráfico da pizza, no sentido de tornar mais concreto esse número (P.P., Servidor-Espectador).

Apesar do dimensionamento dos valores de prioridades no esquete não se tocou em assuntos importantes para o processo do OP como a noção de muito e de pouco, de proporção e de porcentagem. Considera-se que o papel do TO foi muito introdutório nesse quesito não abrangendo necessidades de etapas posteriores às plenárias do OP e provocando poucos estranhamentos aos números e ao processo de atribuição de valores.

3.4.4 Expressividade e oralidade

Conforme apontado no início do Capítulo 3, a inserção do Teatro do Oprimido no Orçamento Participativo em Santo André deu-se com o propósito de inovar a linguagem de participação. Retomando a argumentação de Cecheti (2004), o principal fator ligado a essa iniciativa foi a necessidade de uma inclusão subjetiva, ou seja, fazer com que a população participe da gestão pública a partir da consideração de aspectos relacionados aos aprendizados e aos seus desejos.

No processo público de orçamento, no qual geralmente há uma centralidade do governo para a população, não há nem sequer uma participação ligada a um conceito de inclusão objetiva. Considera-se que num ambiente intransitivo como esse a linguagem que se realiza é restrita a uma única via de elaboração, mesmo que se trate de um grupo representativo da população. Certamente, na medida em que se abre a possibilidade efetiva de que as pessoas se pronunciem no orçamento há mais condições de se abranger a polifonia de intenções e anseios de uma população.

Sendo assim, no caso de um Orçamento Participativo em que se realiza uma atividade teatral, de que forma há contribuições no que se refere à linguagem e à comunicação da população? O questionamento feito aos(às) entrevistados(as) versou sobre os atributos ligados à oralidade e à expressão de um processo orçamentário em que há a possibilidade de participação.

De acordo com O.C., o Teatro do Oprimido propunha uma alteração na fala das pessoas que frequentavam as plenárias do Orçamento Participativo:

> A ideia do teatro era para que a pessoa pudesse falar de outra forma, sem a necessidade de ter uma linguagem bem articulada, em termos de militância e sem palavras de ordem ou formais. Tornava a discussão menos fria, de uma forma sutil (O.C., Servidor-Ator).

A inibição de se expor em um público grande podia fazer com que muitas pessoas não quisessem reivindicar suas demandas na plenária. Entretanto, a prévia apresentação de TO parecia contribuir para estimular as pessoas a verbalizar suas questões. Segundo L.A., o teatro contribuía no próprio ato de levantar e pegar o microfone sem medo. V.C. dá um exemplo de como ele lidava com essa questão:

> Por exemplo, se eu tenho uma coisa na minha cabeça, eu tiro por mim mesmo. Às vezes você acaba não falando. E você vê um assunto sendo colocado, e você vê significado, você quer levar para o coletivo. Se tem um vizinho que se coloca lá como ator, imediatamente é como se eu estivesse falando também (V.C., Conselheiro-Espectador).

De acordo com J.R., a motivação para expressar-se era maior nas plenárias do OP quando havia a apresentação do esquete:

> As pessoas que participavam do Teatro do Oprimido quando iam falar nas plenárias, elas impostavam com a mesma energia que estavam no teatro. Então você vê que tem uma interferência no processo pelo fato de ela ter feito aquele papel no Teatro do Oprimido. Eu observei bem isso porque eu acompanhava todas as plenárias (J.R., Conselheiro-Espectador).

Considere-se a observação de L.A.:

> Uma crítica que se fazia ao movimento feminista no OP é que as mulheres pediam demandas gerais e não específicas para o movimento apesar de conseguirem justificá-las no cotidiano. As mulheres estão em todos os movimentos, mas na hora de se candidatar aos postos de conselheiro elas não iam (L.A., Servidora-Atriz).

O problema apontado pela entrevistada mostra como mesmo quando a mulher está presente em algum movimento pode haver dificuldade de manifestação da população. N.O. relata o caso especial do efeito do Teatro do Oprimido na expressividade das mulheres nas plenárias de Orçamento Participativo:

> As mulheres não foram educadas para o espaço público onde a gente estimula que as pessoas façam suas reivindicações. Há uma contribuição do TO no OP, isso acontece, eu vi isso. Elas iam qualificando o discurso no processo. No primeiro momento a pessoa nem consegue fazer a reivindicação, apenas uma reclamação (N.O., Servidora-Curinga).

M.A. também observa uma transformação na expressividade dos(as) participantes das plenárias:

> As pessoas começavam a se portar de uma forma diferente. Viam que ali, por exemplo, era um espaço em que não se conseguia nada no grito. As pessoas iam mais arrumadas e se preparavam até para pegar o microfone. No começo eles falavam de qualquer jeito, até gritando com o prefeito. Depois não. Tinham alguns que chegavam com um papelzinho, ensaiavam, faziam da sua fala um verdadeiro teatro, apesar de alguns se espelharem em modelos prontos de políticos. Mas em geral com o teatro, as pessoas buscaram ser mais autênticas nesses espaços (M.A., Servidora-Curinga).

Considera-se que o ambiente participativo no orçamento dá mais possibilidades para o desenvolvimento da comunicação da população entre si e com o governo. A contribuição do Teatro do Oprimido nesse sentido foi, além de apresentar uma referência do ponto de vista de alteridade, abrir a possibilidade para a expressividade na reivindicação.

3.4.5 Participação

O propósito da participação no OP em Santo André era, de acordo com O.C., possibilitar que as pessoas se envolvessem com o processo sem que fossem profissionalmente da carreira política:

> A ideia era dar espaço para a manifestação espontânea. Os jovens poderiam ir, assim como as donas de casa. Não era preciso que as pessoas tivessem uma cultura participativa. O cara podia chegar lá e do jeito dele expressar no orçamento o que ele está sentido. Como no teatro, você expressa suas emoções (O.C., Servidor-Ator).

Entretanto, uma avaliação mais crítica da participação leva à necessidade de considerar a existência de impasses devidos não apenas às articulações entre as regiões, mas também a limitação de recursos para se investir. A controvérsia da participação no OP em termos de efetividade é assim relatada por E.L.:

> A participação é polêmica, não dá para negar. À medida que o município abre a peça orçamentária para participar ele dá um passo muito importante na democracia. É um passo muito importante, mas é um passo. Não quer dizer que a população toda será atendida, é desesperador, não dá conta: a minha região, a S, é muito carente, tinham muitos condomínios, casas populares e tinham necessidades importantes, grandes e caras. O pessoal ia para as assembleias de OP com tudo: achavam que aquilo poderia resolver todos os seus problemas. Eram necessidades quase que imediatas. O que acontecia, muitas vezes as pessoas se decepcionavam: alguns movimentos organizados

> acabavam se dissolvendo com o OP (E.L., Conselheira-Espectadora).

Para A.P., outro fator crucial a se considerar sobre a participação no OP é o andamento das demandas da população, especialmente no que se refere ao próprio papel da população em verdadeiramente ocupar o espaço aberto pelo governo:

> O governo delega o poder da escolha, mas não delega o poder da decisão. Os grupos elegem entre eles qual o melhor projeto e falam para a prefeitura: "esse projeto é mais importante que aquele". É preciso que, além da participação haja engajamento (A.P., Servidor-Curinga).

Segundo V.E., havia o problema, ainda, de que nem todos(as) compareciam às plenárias e, assim, era difícil abranger todos os anseios da região:

> O mais interessante que eu percebia eram pessoas que às vezes reclamavam, mas acabavam não participando das reuniões de OP para manifestarem suas necessidades (V.E., Cidadã-Espectadora).

No que se refere ao papel do Teatro do Oprimido, o tema da participação parece ter sido essencial à sua realização no contexto específico de Santo André. Castro-Pozo (2006, p. 54) assim faz referência à questão da participação nas atividades do GTO-Santo André:

> A aplicação das técnicas do TO faz parte de uma experiência de governo que lhes tem permitido ampliar a comunicação

participativa, transformando a problematização das opressões sociais numa experiência pioneira para a democratização da atividade política através do teatro.

Perguntou-se aos(às) entrevistados(as) sobre o papel do Teatro do Oprimido para desenvolver a participação no processo orçamentário. P.P. considera que

> O Teatro do Oprimido cumpre uma função fundamentalmente pedagógica no processo de participação: possibilita uma compreensão do processo, das necessidades de uma região. Ele qualifica a participação a partir de uma linguagem lúdica. O professor Paulo Freire falava da necessidade de transformar os processos de participação em práticas alegres (P.P., Servidor-Espectador).

De acordo com V.C., a partir da participação no teatro os(as) moradores(as) saíam da espreita inicial com a qual iam às plenárias de OP:

> No começo as pessoas estão um pouco tímidas, mas depois elas são convidadas a participar. O evento deixa de ser algo para ela e passa a ser algo com ela. Com o teatro ela se cidadaniza e se prepara para o momento seguinte. É um quebra-gelo: se fosse um teatro que não tivesse a participação das pessoas podia não ser bem aceito ou ficar um pouco chato. É uma forma de se preparar para a discussão que vem pela frente até porque o TO coloca a pessoa numa situação em que é preciso que se dê continuidade à história (V.C., Conselheiro-Espectador).

Para V.E., o caráter lúdico da participação no Orçamento Participativo era, por sua vez, viabilizado pelo Teatro do Oprimido:

> O TO era para que não se tornasse uma reunião muito enfadonha. Com o teatro era uma coisa gostosa e acabava ficando uma parte alegre da reunião, mostrando que dessa forma também dava para resolver os problemas (V.E., Cidadã-Espectadora).

Havia limites no processo de participação: nem sempre era possível dar conta daquilo que a população esperava. Considera-se, entretanto, que o Teatro do Oprimido visava mostrar que existem formas diferentes de se envolver no processo orçamentário e que a não realização das demandas não era motivo para desmobilização dos grupos comunitários.

3.4.6 Exercícios do poder

O.C., L.A. e G.S. assim sintetizam sua percepção sobre os efeitos de poder para a população no envolvimento com o processo participativo na esfera pública:

> O poder da população seria mais efetivo se eles estivessem organizados (O.C., – Servidor-Ator).
> O teatro é uma linguagem fantástica que chega rapidamente nas pessoas e faz elas perceberem que têm poder (L.A., Servidora-Atriz).
> Muita participação dá poder (G.S., – Servidor-Ator).

O poder, por ser um tema delicado, exige um tratamento cuidadoso, ainda mais quando se trata de um estudo do poder em um ambiente de governo. Segundo M.A., a relação de poder entre o governo e a população no processo de Orçamento Participativo mudava ao longo do processo de participação:

> À medida que a população se informa mais, a relação com o governo muda. Em vez de só pedir como faz um menino chorão, é dever dela pensar na origem dos recursos (M.A., Servidora-Curinga).

N.O. esclarece que esta nova relação com o governo se dava nesta condição:

> Não estamos falando da transferência de responsabilidade, mas da copartilha do poder (N.O., Servidora-Curinga).

As possíveis disputas entre os movimentos que compareciam às plenárias despertam a atenção, sobretudo, para a relação que se estabelecia entre os pares que frequentavam as plenárias do OP, ou seja, sem considerar a mediação do governo. Uma questão que se levanta é sobre a representatividade da população. Os(as) representantes em geral estavam ligados(as) a movimentos como moradia, mulheres e educação e enfrentavam o dilema de ter de conduzir esses temas e ao mesmo tempo abranger outros da sociedade civil que representava.

De acordo com E.L., G.S. e N.O., a trajetória de envolvimento de alguns(mas) dos(as) participantes eleitos pela comunidade para representá-la no Conselho Municipal do Orçamento Participativo dava a entender que o processo se tratava de uma ascensão política, conforme comentam:

> As lideranças lidavam de uma forma diferenciada com relação a este poder. Às vezes diziam: "A Elaine com certeza vai

> ser candidata a vereadora". Eu sempre tive bem claro que estava ali para representar a sociedade civil. Eu sempre tive muita clareza de que não poderia misturar os papéis ali (E.L., Conselheira-Espectadora).
>
> Algumas lideranças, por oportunismo puro ou por entender que o OP era um caminho bom, acabavam virando vereadores (G.S., Servidor-Ator).
>
> Se você não tomar cuidado de entender o seu papel no processo do OP, há distorções. O conselheiro, por exemplo, que não entende seu papel e faz uso de um poderzinho, começa a fazer da sua condição um despachante (N.O., Servidora-Curinga).

O Teatro do Oprimido, dentro desse contexto da representatividade, parecia dar destaque àqueles que se colocavam em cena. De certa forma o teatro acabava contribuindo na formação das lideranças do movimento, conforme observa V.C.:

> As pessoas quando saem do seu lugar de plateia e vão para o papel de atores, usam o referencial de sua vida. Elas acabam se destacando. Esse destaque acaba permitindo que elas representem as outras. Quando as pessoas percebem que o que está sendo colocado é hegemonia, isso acaba dando um poderzinho para quem representa (V.C., Conselheiro-Espectador).

O teatro parecia estar aliado aos(às) conselheiros(as), não apenas no que se refere a essa identificação que ressalta V.C., mas também do ponto de vista do restante da população, conforme comenta C.U.:

> Mais do que para os grupos, o teatro era importante para os indivíduos. Os movimentos não estavam assistindo, estavam

> articulando. O teatro atingia aqueles que era para atingir mesmo (as pessoas que eram levadas lá para votar, mas não aqueles que levaram). As articulações, que tem até hoje, não participam do momento do teatro (C.U., Servidora-Observadora).

O teatro ao mesmo tempo que se dirigia especificamente às pessoas que pudessem estar nas plenárias por não serem da política não era um espaço pleno de envolvimento de quem estava mais envolvido(a) com o processo político. Ao passo que as lideranças se concentravam na articulação, a população assistia ao teatro que também se propunha participativo, mas não era o foco das pessoas e movimentos já experientes na participação.

3.5 Posicionamentos críticos ao Teatro do Oprimido

Além dos aspectos relacionados às contribuições do teatro no processo orçamentário, conforme abordado no tópico 3.4, desenvolveu-se com os(as) entrevistados(as) reflexões acerca de críticas que vêm sendo feitas ao Teatro do Oprimido. O objetivo não foi, entretanto, criar um jogo de defesa e ataque, mas contribuir para aportar subsídios ao processo de levantamento de dados com o objetivo de dilatar as possibilidades de perceber problemas, contradições e oposições. Da mesma forma, não se tratou de estimular que os(as) entrevistados(as) rotulassem sua experiência nos grupos, mas que sua relação com o pesquisador fosse também produtiva, que contribuísse para que aprendessem com suas próprias experiências a partir da mediação do pesquisador. Os problemas apontados, às vezes em tons hipotéticos, foram também pretextos para que pudessem esmiuçar melhor as questões de suas experiências. Dada a distância temporal entre a realização da entrevista e a experiência que tiveram, considera-se que a crítica ao mesmo tempo que estimulou que retomassem suas recordações, também fez com que sua própria trajetória fosse reelaborada.

Com relação à escolha de abordar o diálogo a partir dos aspectos críticos do TO e não de seus pressupostos comuns, considera-se que há mais contribuições para essa estética procedendo dessa maneira. Dado que não se teve intenção de comprovar um modelo teórico de teatro, partir da estrutura convencional do TO não fazia sentido a essa pesquisa. Por sua vez, os posicionamentos críticos visaram aproximar o pesquisador do campo de estudo apoiando-se em pontos de atenção, ou seja, elementos aos quais não se poderia ignorar tendo em perspectiva os impasses teóricos previamente detectados.

Como não houve muito tempo de diálogo com os(as) entrevistados(as),[40] não houve oportunidade de referenciar outros estudos teóricos sobre o Teatro do Oprimido que contivessem um tom mais apreciativo, o que possivelmente contribuiria de uma forma diferente para o esclarecimento dos participantes e desafio ao pesquisador. O desconhecimento das críticas foi o primeiro fator que pôde ser detectado entre todos eles. Embora o pesquisador tenha tratado de esclarecer as intenções da pesquisa, nem sempre as críticas foram bem recebidas. De forma geral, o processo parece ter surpreendido os(as) entrevistados(as) que em muitos casos agradeceram por atuar no sentido de manter a memória viva sobre as experiências pelas quais tinham passado. As críticas por sua vez contribuíram não somente ao pesquisador que pôde observar a reação indignada dos(as) entrevistados(as), mas como estímulo para que pudessem ter mais interesse em se empenhar no diálogo sugerido.

C.U., por exemplo, ao tratar da uma perspectiva crítica sobre o trabalho com o Teatro do Oprimido, faz menção à Maria José

---

[40] Cada entrevista durou em média uma hora e meia.

Stein, atriz do Ondas da Rua que no esquete *Orçamento participativo* interpretou o personagem Antonio, amigo do Chico. De acordo com ela e com outros(as) entrevistados(as), Maria José era uma das pessoas mais engajadas do grupo e uma prova de que o trabalho com Teatro do Oprimido era feito por gente séria como ela:

> Baseada na experiência de ter convivido com a Maria, que tinha uma paixão pelo Teatro do Oprimido, ela não faria nada que fosse manipulador ou contra o que ela sempre acreditou na vida dela: que a população teria direito de decidir o que era melhor. Ela jamais utilizaria um artifício ou uma teatralidade para induzir alguém ou algo do tipo. Então isso eu acho que credencia muito o Teatro do Oprimido porque ela realmente é uma pessoa que lutaria com unhas e dentes inclusive se fosse para tirar o Teatro do Oprimido que fosse contrário a essa perspectiva. Crítico é aquela coisa, depois que o cara faz um processo como esse que o Boal fez, extremamente inovador, apesar de seus referenciais porque nada se cria assim do nada. Sempre tem críticas porque é aquilo que o cara acredita, mas tem de tomar cuidado com elas. Embora sempre haja divergências já que a unanimidade é totalmente burra. Para quem viveu e acompanha de fato o TO, principalmente nas comunidades, você vê que muda muito a vida dessas pessoas porque elas não teriam tido oportunidade de fazer teatro em nenhum outro lugar (C.U., Servidora-Observadora).

Os quesitos apresentados a seguir compõem este segundo eixo de entrevistas e contemplam também referências teóricas que serviram de suporte para levantar as questões com os(as) entrevistados(as) em termos de: tratamento das questões de opressão (tópico 3.5.1), posturas do(a) curinga (tópico 3.5.2), intervenções da plateia (tópico 3.5.3), teatralidade e teatralização (tópico 3.5.4) e produto e processo (tópico 3.5.5).

3.5.1 Tratamento das questões de opressão

Boal (1995) considera que a chave para a definição da opressão está no desejo de transformação da realidade pelo(a) oprimido(a). No estudo de Silva (2008), entretanto, a leitura que faz das propostas de Augusto Boal a partir de um diálogo com o filósofo Hebert Marcuse parecem apontar que a opressão no Teatro do Oprimido parece lidar com outro conceito. De acordo com o autor há na poética do TO uma construção de oprimido a partir de uma perspectiva da subjetividade rebelde.[41]

Outros estudos sobre o Teatro do Oprimido, por sua vez, levantaram o tratamento das questões de opressão como um ponto crítico dessa estética. Considere-se a seguinte passagem de Fisher (1994, p. 194, tradução livre):

> O desenvolvimento de *workshops* em torno de várias linguagens me forçou a confrontar dois problemas que tinham me preocupado no TO: a separação entre a ação política e a reflexão política e a questão sobre como o TO direciona a opressão da mulher. Meus estudos e aulas sobre a mulher me forçaram a perceber um terceiro problema também: a tendência do TO de negligenciar diferenças entre os grupos de oprimidos.

A autora concebe que há dificuldade no TO para conduzir uma verdadeira mudança das opressões a partir do modelo do

---

[41] De acordo com o autor, "a poética teatral do oprimido revela uma subjetividade rebelde de seus participantes e essa subjetividade, ao mesmo tempo em que denuncia o caráter opressor da realidade estabelecida, assume um papel político de protesto" (Ibidem, p. 86).

Teatro-Fórum dado que seu funcionamento parece reproduzi-las na medida em que possibilita atitudes opressoras nas intervenções do público. Há ainda a crítica sobre a falta de preocupação com a ação política sobre as opressões e não só a pesquisa sobre elas.

Nesse mesmo sentido, Spry (1994) aponta a dificuldade em se trabalhar com o conceito de opressão que opera no Teatro do Oprimido, cujo maniqueísmo dramático entre opressor e oprimido limita as possibilidades de compreensão das estruturas de poder em sociedade. Para a autora, o formato do TO direcionaria o resultado do processo para os mesmos fatores opressivos que o motivaram. Spry comenta ainda que em sua prática deixou de usar o termo *opressão* e passou a tratar dos problemas sob a ótica do sobre-poder.[42]

Considera-se que, embora haja o esforço em conceber no Teatro do Oprimido uma perspectiva libertadora quando se trata da opressão, os apontamentos de Fisher e Spry parecem indicar que há dificuldades na operacionalização dessa perspectiva na prática com o TO. Nesse sentido, levantam-se as impressões dos(as) entrevistados(as) da pesquisa a partir de aspectos ligados ao trabalho que desenvolveram em Santo André, do ponto de vista de suas trajetórias pessoais nos grupos estudados.

Há no processo de trabalho com opressões no TO uma etapa introdutória que é o levantamento das questões de opressão. Nesse momento, os(as) participantes devem compartilhar histórias de problemas pessoais que servirão de matéria-prima para o trabalho teatral. Trata-se do poder narrativo que constitui a experiência da expressão de si mesmo.[43] Evidentemente, nem sempre as pessoas têm a disponibilidade requerida ou esperam que seu trabalho com o teatro tenha de provocar uma interferência consciente em suas vidas. A observação que faz H.B. na ocasião em que foi atriz do grupo Ondas da Rua denota esse aspecto da prática com o Teatro do Oprimido:

---

[42] Sobre-poder: tradução livre do termo *power-over* utilizado para abranger uma situação para uma dimensão maior, acima dos indivíduos, ligada a instituições ou fluxos de relação sociais.

[43] Conforme a discussão feita a partir de Larrosa (2002) na seção 2.2 do livro.

> Quando eu entrei no Teatro do Oprimido eu tinha uma dificuldade muito grande em falar das questões de opressão. Eu brigava muito porque às vezes eu não queria me expor: naquele contexto queria trabalhar enquanto formadora. Quando as pessoas contavam os casos eu via que não tinha a ver comigo e eu não queria ter de inventar uma história, alguma coisa que tivesse acontecido comigo. Na época, as pessoas que coordenavam não entendiam minha posição. Então acabei ficando mais com os papéis de música, som e direção do que de atriz. Eles queriam que todo mundo tivesse uma história de opressão, mas na verdade eu não tinha (H.B., Servidora-Espectadora).

A necessidade de se colocar no grupo se relaciona ao próprio caráter eclético do Teatro do Oprimido, que parece querer dar conta de uma série de assuntos, ainda que não haja a possibilidade de aprofundamento na pesquisa da opressão. Assim como Fisher, L.A. parece identificar que o contato inicial das pessoas com o Teatro do Oprimido não se dá depois de uma trajetória em movimentos de luta:

> O Teatro do Oprimido é um processo muito rápido e às vezes as pessoas se unem em torno da metodologia e fica uma coisa de momento, não tem muito compromisso com a causa. Apesar disso, o TO é uma oportunidade de reflexão, é uma ferramenta fantástica para entender a opressão (L.A., Servidora-Atriz).

Mas, se há a possibilidade de favorecer a compreensão das opressões pelos participantes de um trabalho com o Teatro do Oprimido, o engajamento com um movimento deve preceder o trabalho com o Teatro do Oprimido? Tanto V.E. como G.S. indicam que não era necessário impor a condição de que a luta fosse anterior ao teatro dado que os participantes se unem justamente em torno das opressões, como é o caso dos integrantes do grupo Ondas da Rua:

> Eu não acredito que a ordem modifica. As pessoas que estavam ali já estavam na luta há muito tempo. Elas queriam mudar as coisas e não começaram no dia que tiveram contato com o TO. Nas comunidades carentes encontrava sempre pessoas engajadas (V.E., Cidadã-Espectaora).
>
> Todo mundo ali veio da luta. Mais metade do pessoal já tinha feito algumas coisas de teatro. De qualquer jeito, entrando especificamente pela técnica o encontro é o mesmo. A referência é que tanto o cara que vem da militância como o cara que vem da técnica vão discutir a opressão. A questão aí não é nem a opressão, mas o desejo (G.S., Servidor-Ator).

Ainda sobre a interferência do TO no processo de engajamento de quem o pratica, E.L. argumenta que a ordem do teatro para a luta não é prejudicial e indica, ainda, o fator da aproximação como operador da relação das pessoas com outras questões de opressão, diferentemente do relato de Fisher (op. cit.) que se refere à negligência de lutas paralelas:

> Enfraquecer a luta certamente não vai. O TO traz um aspecto de empatia. Quando a população tinha uma questão com a saúde, eles aproximavam às outras lutas, por exemplo. O TO

> era uma forma de aproximar as pessoas das demandas. Não desqualifica o fato de não estar num movimento organizado previamente (E.L. – Conselheira-Espectadora).

Os relatos de M.A. e A.P. parecem indicar o aspecto favorável do Teatro do Oprimido no sentido de introduzir a luta, mesmo quando se trata de casos em que não se conhecem as opressões ou há uma perspectiva individualista:

> Muitas pessoas passam a militar depois do contato com o teatro porque se descobrem oprimidas e opressoras. Foi justamente por isso que o teatro foi um atrativo em Santo André e a partir dele várias pessoas descobriram suas lutas (M.A., Servidora-Curinga).
>
> Ela sentiu falta de um engajamento anterior à técnica. Nós usamos a técnica como uma tentativa de provocar o engajamento, com o intuito de tornar coletivo o que for de cunho individualista (A.P., – Servidor-Curinga).

N.O., por sua vez, sugere que não somente a aproximação das pessoas aos movimentos de luta com o teatro é possível como fundamental:

> Não vejo que isso seja ruim, é preciso buscar práticas inovadoras para fazer com que as pessoas vejam um processo mais global (N.O., Servidora-Curinga).

O relato de C.U. faz uma comparação das pessoas do GTO-Santo André que se aproximaram do teatro com uma experiência prévia em movimentos de luta e a sua trajetória pessoal:

> Do grupo de Santo André a única pessoa que não tinha contato com movimento era eu. Todas as pessoas tinham contato com o movimento político e incorporaram o TO para terem mais uma forma de comunicação com as pessoas com as quais eles já falavam. Movimentos eclesiáticos de base, movimento de habitação, de saúde. Essas pessoas já estavam envolvidas, não foram escolhidas aleatoriamente (elas já tinham um papel de articulação com a cidade). No meu caso, eu não tive dificuldade nenhuma de ter envolvimento com as questões de pessoas com quem eu trabalhei (C.U., Servidora-Observadora).

O aspecto crítico sobre o tratamento das questões de opressão no caso de Santo André aparece na medida em que havia, de certa forma, cobranças em torno do ato de pertencer a algum movimento aproximando sua trajetória pessoal aos temas trabalhados. Entretanto, a possibilidade de trabalho efetivo com as opressões no teatro, mesmo que sem um percurso anterior em movimentos, parece ser perfeitamente possível, conforme apontam os(as) entrevistados(as). Já a intenção de superar os limites destacados sobre o conceito de opressão não parece ter sido uma preocupação do Teatro do Oprimido em Santo André. Além disso, os(as) entrevistados(as) apresentam consenso sobre a proposta de combate às opressões que no Teatro do Oprimido, de acordo com Bezerra (1999) se dá de duas formas: a primeira refere-se às questões individuais e coletivas, objetivas e subjetivas relacionadas ao sujeito em sociedade; a segunda, à opressão que é operada no próprio teatro: a do espectador passivo em relação à obra de arte. As opressões no âmbito metodológico dos processos do Teatro do Oprimido serão tratadas nos quesitos a seguir.

3.5.2 Posturas do(a) Curinga

Considere-se a seguinte passagem de Campos (1988, p. 108):

> O resultado é a constituição de dois planos distintos, quase uma peça dentro da outra. O herói, confinado à consciência que seu universo dramático lhe pode conferir, corre cego em direção à desgraça, enquanto o Curinga, integrante de uma realidade dramática diversa, manipula os dados, constrói cenas, move personagens de modo a demonstrar a exorabilidade do desastre. Num caso devemos sofrer com o protagonista o martírio não evitado. No outro, podemos considerar criticamente os fatos.

Apesar de se referir ao Sistema Curinga[44] na peça *Arena conta Tiradentes*, a constatação de Campos leva ao paralelo com a convencional dramaturgia do Teatro-Fórum em que o fracasso da protagonista é mediado com o público para se estabelecer uma compreensão e, nesse caso, transformação por parte dos(as) espectadores(as). Coexistia nos musicais do Teatro de Arena uma função dramática do herói e épica do curinga já que os(as) dramaturgos(as) ao mesmo tempo que queriam promover uma empatia da protagonista com o público, procediam pelo(a) curinga numa análise crítica de seu fracasso (Leal, 2009b).

Já no contexto do Teatro do Oprimido, a relação entre oprimido(a) e curinga parecem assumir as mesmas funções do herói

---

[54] No Sistema Curinga, criado por Boal no trabalho com os musicais do Teatro de Arena de São Paulo, os(as) atores(atrizes) poderiam fazer qualquer personagem da peça, com exceção do herói protagonista. O(a) curinga "conduzia a história levando o foco de um plano a outro da narrativa; portava a voz dos autores; explicava determinados pressupostos e entrevistava os personagens (Leal, 2009b).

e curinga nos musicais do Arena: ao passo que o primeiro é o herói com o qual o público deve se identificar, o(a) curinga faz o papel distanciado de apontar os motivos de seu fracasso. Essas características levam ao entendimento de que tanto a concepção da função do(as) oprimido(as) quanto do(a) curinga do Teatro-Fórum já estava presente nesta etapa do Teatro de Arena.

Boal (2005b, p. 330) comenta a respeito da conduta do(a) curinga do Teatro-Fórum:

> O curinga deve evitar todo tipo de manipulação, de indução do espectador. Não deve tirar conclusões que não sejam evidentes. Deve questionar sempre as próprias conclusões e enunciá-las em forma de pergunta, e não afirmativamente, de forma que os expect-atores[45] tenham que responder sim ou não, foi isso que dissemos ou não foi, em vez de serem confrontados com uma interpretação pessoal do curinga.

A indicação de Boal sugere que é papel do(a) mediador(a) conduzir a sessão do fórum sem influenciar o desenrolar da discussão. Entretanto, o(a) curinga ao estabelecer as regras de funcionamento do fórum e assegurar que todas as ideias e argumentos que se possa ter estejam alinhados a essa perspectiva, assume um poder de autoridade no Teatro do Oprimido. Nesse sentido, Mostaço (1983, p. 72) considera que: "o coringa não esconde seu caráter de comandante: é ele quem conduz os trabalhos, transmite exercícios, coordena as ações, guardião da ideologia e da técnica ministrada".

No grupo Ondas da Rua o papel de curinga era desempenhado pela maioria dos(as) integrantes que se revezavam nas peças. S.M.

---

[45] No Teatro do Oprimido os(as) espectadores(as) são tidos por expect-atores(atrizes) porque seriam na verdade atores(atrizes) na expectativa de entrar em cena.

compartilha suas impressões sobre os(as) curingas do grupo observando o papel impositivo que assumia em determinadas ocasiões:

> Tinha curingas fantásticos e outros que você tinha vontade de matar. Tinha gente que se utilizava não do poder do curinga mas, por ser autoritária, queria ser o curinga. Na essência, o curinga representa exatamente aquilo no que a pessoa acredita, o interior da pessoa. Se a pessoa é extremamente autoritária, ela vai se utilizar daquilo no curinga, assim como se a pessoa gosta muito de poder ela vai representar no curinga. Não é personagem, mas o que a pessoa de fato é. O melhor curinga pra mim até hoje foi o Cléber. Ele sabia ser flexível, dialogava com a plateia e ia dirigindo as coisas sem fazer exatamente aquilo que o teatro vem discutindo, a opressão. Mas você tinha curingas que ele já eram a opressão em si, que deveriam ser substituídos pela plateia. Que isso, deixa o povo falar, deixa ele se expressar. Tinha algumas plateias em que o exercício Cruz e Círculo não rolava, mas o curinga queria impor aquilo porque ele acreditava naquilo e ponto. As pessoas devem ser convidadas a participar das coisas e não serem impostas à participação. Até porque a participação que ela é imposta, ela não existe, está dentro de um regime antidemocrático. Eu brincava: se eu estivesse na plateia eu ia substituir o curinga. O caso dessa curinga que impôs o jogo que falei aconteceu em uma assembleia menor, as pessoas estavam mais tímidas. A culpa não era dela, mas do público que não tinha participado ou nossa que não tínhamos sensibilizado as pessoas (S.M., Servidora-Observadora).

Ressalta-se no relato da entrevistada o desejo de substituir o(a) curinga. A orientação principal em termos de substituição no Teatro-

-Fórum é a de que ela deve apenas acontecer com o personagem oprimido. No entanto, é comum que os(as) espectadores(as) queiram substituir também o(a) opressor(a) o que, de acordo com Boal (2005b), reduziria o encorajamento da plateia em buscar soluções alternativas para quebrar a opressão. Apesar disso, a possibilidade de substituição do curinga além de ser desejada, como no caso indicado por S.M., parece contribuir para encontrar soluções para as questões críticas ligadas à execução desse papel no fórum.

M.A. também parece relacionar a autoridade do curinga com a possibilidade de substituição:

> Eu já vi curinga que dá as regras e fala: "não!", que não é democrático e também aquele que deixa muito aberto. O curinga deve ter um jogo de cintura e saber devolver a pergunta com outra pergunta para que a cena não fique com um ponto final. O curinga não pode interferir: se ele convidou para participar, então ele que espere. Se o curinga não estiver bem preparado ele pode se tornar opressor e deve ser substituído também (M.A., Servidora-Curinga).

De acordo com Castro Pozo (2006, p. 91), o(a) curinga tem um papel de diálogo importante:

> A maiêutica do curinga já se inicia na apresentação das regras do jogo ao urgir da plateia um olhar crítico que possa contribuir com futuras intervenções. Inclusive, ao solicitar sem sucesso respostas criativas da plateia, o(a) curinga deve acreditar no recurso do diálogo.

Essa mesma perspectiva é apontada por O.C. que complementa com a observação de que o desempenho do(a) curinga leva em conta fatores pessoais, conforme explicado anteriormente por S.M. e por L.A. que desconfia do poder que possa ter o curinga:

> Boal fala que o curinga deve ser socrático, não deve fazer juízo. Embora não seja possível a neutralidade plena, o problema não está na metodologia, mas em quem a usa (O.C., Servidor-Ator).
>
> Sempre que você está com o microfone na mão você está com o poder. Mas eu entendo o papel do curinga como um interlocutor, facilitador da conversa do público com os personagens. Não é o curinga, é o próprio público que vai dizer se aquilo que as pessoas estão falando é legal ou não. Não sei se ele tem um grande poder (L.A., Servidora-Atriz).

Apesar da indicação deste fator dialógico no papel do curinga, A.P. e H.B. apontam que havia certa rigidez na condução de curingas do CTO-Rio, responsável pela formação e monitoramento do GTO-Santo André:

> Minha crítica aos curingas do CTO-Rio era que eles ficavam querendo que o público falasse aquilo que eles queriam ouvir. Eu não sei se nas apresentações nós ouvíamos o que a pessoa que entrou em cena quer dizer para aceitar ou não a intervenção. Eu acho que a gente fazia isso nas plenárias. Mas existem curingas que começam a fazer as perguntas para a plateia e vão dirigindo para uma resposta. Para nós, toda e qualquer proposição era uma proposta válida. O melhor é não saber da proposta antes de testá-la em cena para não dirigi-la e nossos curingas em Santo André faziam isso (A.P., Servidor-Curinga).
>
> Teve um laboratório sobre o curinga no CTO-Rio em que eu não concordei com o debate e todos acharam aquilo um ab-

> surdo. Eu tinha outra perspectiva sobre o papel do curinga e do TO. Eu acabei ficando taxada como a que sempre polemiza e questiona. Eu só não achava que os jogos deveriam ser aplicados como uma receitinha do TO, como se fazia (H.B., Servidora-Espectadora).

E.L., a partir da perspectiva da apresentação do grupo Ondas da Rua nas plenárias de Orçamento Participativo justifica que a condução do(a) curinga de uma forma desmedida devia-se a fatores de organização das atividades e, ao mesmo tempo, intenção de garantir a participação da população:

> Acho que até por conta da percepção que eles têm de participação, eles traziam para os personagens a noção de participação, de discussão, de descentralização do poder. Além de descentralizar, os curingas qualificavam essa descentralização para não virar uma tempestade de propostas. As pessoas não conseguem trazer uma discussão qualificada, até pelo histórico de participação deles na cidade (E.L., Conselheira-Espectadora).

A repercussão que tinha o posicionamento do(a) curinga entre os(as) espectadores(as), por sua vez, é avaliado por V.E. nos seguintes termos:

> Acontecia de vez em quando um choque do curinga com as pessoas. O curinga às vezes ficava mais persistente no seu papel, ele não queria se desdobrar, achava que ele estava certo. Mas com toda aquela reação de contrariedade quando ele estava errado, às vezes ele até se tornava maleável e acabava entrando na opinião das pessoas, concordando com o que era certo (V.E., Cidadã-Espectadora).

Por outro lado, A.G. e N.O. observam que desconheceram curingas autoritários no GTO-Santo André, indicando novamente a atribuição de características pessoais de quem desempenha esse papel e comentando que não é ele mas o público que deve construir o desfecho da peça:

> Nunca trabalhei com um curinga autoritário. A pessoa vai participar no fórum, ele falava: só não pode agredir o ator. Às vezes o curinga parava e perguntava para o público: "está avançando?" Ele não julga se a peça está boa ou ruim, mas ele consulta o público (A.G., Cidadão-Ator).
>
> Eu particularmente não vi isso. Até porque quem dá o desfecho da obra não são os atores nem os curingas, é o público. Não é o papel do curinga, mas é a própria postura da pessoa. Não é só com o Teatro do Oprimido, mas com qualquer processo de participação que pode acontecer isso (N.O., Servidora-Curinga).

Apesar de sugerirem que no fórum é possível que os(as) espectadores(as) deem sugestões inovadoras para o encaminhamento do problema do oprimido, os(as) curingas do TO acabam por vezes restringindo as possibilidades de solução a um conjunto esperado de propostas. A transposição da função curinga dos musicais do Arena para o Teatro-Fórum, por seu turno, parece ter intensificado a necessidade de controle da cena talvez por ter de considerar mais variáveis como indica E.L. A ressalva da crítica ao(à) curinga encontra-se no comentário de G.S. a seguir que pondera que os limites do Teatro-Fórum não devem se restringir a ele:

> Os limites do fórum devem-se ao fato de a própria peça ser um recorte. A peça limita a discussão. Não dá para discutir

cirurgia plástica numa temática de mulher. A peça suscita uma conversa. Vai de quem é curinga. É um papel difícil, é um personagem. Ele tem um papel de observador muito grande. A pessoa começa a fazer algo e não tem tempo então ele vai lá e tira (G.S. – Servidor-Ator).

3.5.3 Intervenções da plateia

De acordo com Rodrigues (2010), o Teatro do Oprimido quando realizado em contextos em que o fazer artístico é preterido, pode levar ao entendimento de que se trata de um viés assistencialista do teatro ou um "teatrinho de escola", ou seja, cuja função não exige grandes compromissos. Como foi observado no tópico 3.2, em Santo André a proposta de Teatro do Oprimido era desqualificada por um segmento do governo que não acreditava se tratar de arte o processo que desempenhavam. Nesse sentido, Cecheti (2004, p. 141) faz o seguinte comentário: "por ser um grupo formado por atores amadores, muitos se referiam ao trabalho do GTO como um «teatrinho», e as oficinas que o grupo realizava com servidores municipais, como «brincadeiras» de teatro".

Mostaço (1983) considera que um dos fatores que dá ao Teatro do Oprimido um teor de amador é a possibilidade de intervenção dos espectadores no Teatro-Fórum. De acordo com o autor, a intenção de Boal que todos(as) sejam atores(atrizes) carrega consigo uma perspectiva de que qualquer um(a) pode fazer teatro,[46] sem que tenha preparo suficiente.[47] O autor faz a seguinte crítica no que se refere ao processo que é operado no Teatro-Fórum de desempenho de papéis pelo público:

---

[46] Boal (2005b) entende que todos(as) são atores(atrizes, inclusive os(as) atores(atrizes).

[47] Mostaço (1983) afirma que Boal acredita em uma sociedade de desespecialistas especializados(as), ou seja, na ideia de que todos(as) podem cumprir todas as profissões de uma forma amadora.

> No antimodelo boalino esboça-se uma situação dramática particular e estereotipada ("uma peça de teatro como as outras"), onde a ênfase é dada ao *vício* do sistema (a situação de opressão; o que a transforma numa forma evangelizadora, mesmo que Boal a veja ao contrário) e propõe uma tarefa absurda: a brusca transformação de um espectador numa personagem X ou Y que lhe é apresentada naquele momento, onde ele deve improvisar uma saída. A arte do ator privilegiada em todo teatro contemporâneo como uma árdua tradução de conteúdos artísticos precisos, é substituída por um *jeitinho*, tipicamente brasileiro, de se safar de uma situação aos trancos e barrancos. Ao afastar ricos elementos de criação como o inconsciente e a própria possibilidade terapêutica (vale dizer catártica, tanto na relação ator/personagem como na outra, espectador/personagem que sobe ao palco), o lúdico, o poético e o simbólico que envolvem toda arte de criação e toda linguagem, Boal acaba sustentando uma contrafação gritante: o exercício de um jogo de caráter programático-ideológico, que é apresentado com o eufemístico nome de *técnica* afastando tudo o que não se subordine a sua lógica interna de processo preestabelecido por suas regras.

Nesse duro posicionamento do autor sobre o projeto de Augusto Boal, destacam-se especificamente suas considerações sobre a improvisação que se procede no fórum com os espectadores. De acordo com Mostaço (Ibidem), o fato de não se requerer condições especiais para a entrada em cena pretere um trabalho de experimentação no teatro. Comenta ainda que o estímulo de resolução da situação faz com que a preocupação do fórum seja mais uma corrupção do sistema do que exatamente um processo de solução artística. Os(as) entrevistados(as) assim se colocam sobre este problema comentando o que entendem sobre a interpretação do jeitinho brasileiro no Teatro-Fórum:

> Não se trata do jeitinho brasileiro porque o público conversa direto com o opressor, encarando-o. Se tenho um problema com a secretaria de saúde, vou falar direto com a secretária, não com alguém que está no meio. Não dizendo que o secretário é um opressor, mas que para resolver um problema não se precisa de intermediários (A.G., Cidadão-Ator).
>
> Eu acredito na linguagem do Teatro do Oprimido. Não acredito que é o jeitinho brasileiro. É uma forma, uma possibilidade de as pessoas refletirem sobre sua situação. Não sei também se todos somos atores, mas podemos ser. O Boal deu uma grande contribuição para a Pedagogia do Oprimido usando a linguagem do teatro. É uma grande possibilidade. Mas tem formas e formas de fazer (L.A., Servidora-Atriz).
>
> Eu não acho que o TO seja o jeitinho brasileiro porque leva as pessoas a refletir. É uma forma de despertar para a opressão que vivemos. O TO não quer desmerecer ou desqualificar o teatro. Pelo contrário, com o TO as pessoas começam a se familiarizar mais com o teatro, a estudar e a frequentar teatro. Somos sim atores em potencial o tempo todo (N.O., Servidora-Curinga).
>
> Discordo totalmente do TO ser jeitinho. É uma oportunidade de as pessoas se sentirem protagonistas porque ali as questões são do cotidiano. Num fórum, a pessoa não é obrigada a fazer uma intervenção, mas se tem aquela vontade, pode participar. Na experiência que eu tive eu achei que o TO trouxe para as

> comunidades muito mais benefícios do que algum prejuízo (C.U., Servidora-Observadora).

Embora o ponto crítico destacado na referência de Mostaço trate com especificidade a questão do público, a maioria das respostas apontadas acima trata de fazer frente ao problema do jeitinho brasileiro a partir de toda a prática do TO. Sobre o entendimento de que o público deve ter uma boa interpretação na sua intervenção na cena, O.C. considera que esse é um problema dos(as) atores(atrizes) e não do público; H.B. por sua vez deixa claro seu posicionamento de que também não atribuía ao público a função de atores:

> Os espectadores não precisam ter essa preocupação, mas os atores sim. Só de a pessoa entrar em cena já é um avanço dado que no Brasil não temos uma cultura participativa (O.C., Servidor-Ator).
>
> Eu nunca tinha o hábito de falar que as pessoas que fazem TO eram atores ou atrizes, mas sim agentes sociais de transformação (H.B., Servidora-Espectadora).

Ainda a respeito da discussão do especialista em teatro, mas no âmbito no trabalho de atuação dos próprios componentes do Ondas da Rua, S.M. aponta que a contribuição de Boal não é a possibilidade de que todos(as) sejam atores(atrizes), mas que todos(as) descubram num processo artístico o que há de ridículo em si mesmos(as):

> Essa frase de que todos nós somos atores, para mim é muito perigosa. O tempo todo estamos interpretando? Então quem sou eu? Eu gosto muito mais da frase do Boal: "todos nós

> somos ridículos, então sejamos ridículos". Eu ponho um vestidinho supercurto, uma peruca preta com um laço cor-de-rosa do lado, me maquiava pra caramba, ficava extremamente ridícula. Quando o TO estava no NPP o objetivo não era ser ator. Até porque um curso de capacitação de quarenta horas não transforma ninguém em ator (S.M., Servidora-Observadora).

G.S., por sua vez, comenta a crítica apresentando argumentos que aproximam o TO de uma tradição artística e opondo-o ao contexto televisivo:

> Todos podem ser atores porque desempenhamos papéis em sociedade. A TV Globo está cheia de maus atores e ninguém fala nada. Quem fala isso eu acho de um cinismo, de uma mediocridade; o que Boal está pensando é em cidadania, em estar em sociedade.Não está alheio à tradição, ele se baseia em Brecht! O que é ser ator em Brecht? É com essa estética que ele dialoga (G.S., Servidor-Ator).

Com relação à não especialização contida no projeto de Boal, Saco (1975, p. 115) retoma uma comparação do futebol com o entendimento que Boal faz sobre o teatro:

> Diz Boal que assim como o futebol pode ser jogado tanto por profissionais como por aficionados, com a única condição de possuir a bola e conhecer as regras elementares do jogo, assim também o teatro pode deixar de ser especialidade de uns tantos iniciados para socializar seus recursos, transferindo ao povo as técnicas básicas para sua realização (Saco, 1975, p. 115, tradução livre).

V.E. e E.L., que ao longo dos anos acompanharam o Orçamento Participativo apenas como espectadoras do GTO-Santo André, também consideram que o TO tem um público específico e opera uma relação de aproximação dos(as) espectadores(as) com a possibilidade de se expressarem e agirem:

> A linguagem que Boal usa é de mais fácil entendimento, para as pessoas que não têm capacidade de entender uma peça mais elaborada, rica em detalhes. Ele dá uma oportunidade: pessoas que nunca imaginaram entrar em cena, ele mostra que é possível. O crítico pensa de uma forma diferente, no sentido de atingir outro tipo de público e o Boal, um público mais simples (V.E., Cidadã-Espectadora).
>
> Da proposta do Boal, o que acho de interessante é a aproximação. O exercício da participação não é comum por que não é comum de as pessoas terem espaços de falar, de se fazer presente. O TO é uma forma de as pessoas exercitarem essa experiência de participação e integração. Quando as pessoas entravam ali elas se sentiam à vontade de intervir em cena porque não estavam falando para um artista de teatro: estavam falando com um vizinho mesmo (E.L., Conselheira-Espectadora).

A grande preocupação em preservar o domínio da arte para os(as) artistas parece ter motivado o desenvolvimento da crítica apresentada por Mostaço. Embora traga contribuições no sentido de problematizar de forma intensa o papel que desempenham os(as) espectadores(as) no Teatro-Fórum, considera-se um risco retrógrado a intenção de não reconhecer os exercícios que fazem com que o teatro possibilite a ação do público em cena. Evidentemente a questão estimula que se experimentem novas formas de diálogo com o público no TO cujas possibilidades de aproximação são intensas, como ressalta M.A.:

> O que é a arte senão a vida? O Teatro do Oprimido ajuda a aproximar a arte da vida, dos grandes personagens do cotidiano. Quando alguém do público entra em cena com uma proposta próxima do jeitinho brasileiro é papel do curinga problematizar, não julgar (M.A., Servidora-Curinga).

Retomando-se a comparação feita com o futebol apresentada por Saco, o Teatro do Oprimido parece ter a intenção de que o jogo da vida seja feita no teatro tanto por aqueles(as) que são profissionais como pelos(as) aficionados(as).

3.5.4 Teatralidade e teatralização

No panorama que faz do Teatro do Oprimido e da sua interface com a pedagogia do teatro, Desgranges (2006, p. 74) observa que:

> Outra crítica bastante frequente que se faz ao Teatro do Oprimido diz respeito a uma utilização demasiado instrumental da linguagem teatral, já que os grupos, até para não perderem a imediatez em sua relação com os participantes, acabam por engendrar cenas pouco elaboradas artisticamente, o que acarreta a perda do caráter poético das formulações teatrais, o empobrecimento da linguagem, e indica o enfraquecimento da potencialidade estética própria a esta arte.

A constatação de Desgranges de que o excessivo manuseio da técnica no TO prejudica a formulação estética tem também repercussão no próprio alcance do contato teatral com o público junto ao qual se trabalha. O autor explica que no TO é fundamental que as questões elaboradas tenham origem em uma comunidade ou grupo social e que seus problemas sejam intensamente discutidos. No entanto, a preocupação de multiplicar parece colocar à frente menos a própria realidade do grupo que a filiação instrumental do trabalho.

De fato, entre os vinte pontos da Declaração de Princípios da Aito (Associação Internacional de Teatro do Oprimido) não há nenhum que verse sobre as opressões, mas há o que trata especificamente da multiplicação das técnicas do TO. A seguir destaca-se o papel da Aito no que se refere ao princípio da multiplicação:

> A Aito cumpre este objetivo inter-relacionando os praticantes do Teatro do Oprimido em uma rede mundial, promovendo a troca entre eles, e o seu desenvolvimento metodológico; facilitando o treinamento e a multiplicação das técnicas existentes; concebendo e executando projetos em escala mundial; estimulando a criação local de Centros do Teatro do Oprimido (CTOs); promovendo e criando condições de trabalho para os CTOs e os seus praticantes, e criando um ponto de encontro internacional na internet (Associação Internacional de Teatro do Oprimido, 2010).

Questionou-se os(as) entrevistados(as) sobre esse problema relacionando a teatralização a essa perspectiva instrumental da multiplicação ao passo que a teatralidade foi referenciada como a possibilidade da estética de reinvenção dos processos e de diálogo direto com questões comunitárias com toda a potencialidade poética da arte.

Sobre a necessidade de desenvolver processos de Teatro do Oprimido a partir da teatralidade no GTO-Santo André, O.C. e M.A. consideram que

> Essa é uma situação de fato, mas não de direito. O ideal seria equilibrar a poética com a didática, embora nossa experiência tenha sido mais didática (O.C., Servidor-Ator).
>
> O Teatro do Oprimido no nosso contexto era uma linguagem. Fazer dele um processo poético é uma possibilidade, mas não pode ser uma imposição (M.A., Servidora-Curinga).

No caso específico do grupo Nunca é Tarde (após o ano de 2002), a combinação das propostas da curinga H.B. na percepção do ator A.G. era adequada:

> Não tinha excesso de técnicas, era na medida (A.G., Cidadão-Ator).
>
> Eu tinha uma preocupação com o trabalho do grupo. Fazia muitos exercícios de voz e corpo. Também sempre fiz com que as montagens do Nunca é Tarde tivessem figurinos e cenários específicos (H.B., Servidora-Espectadora).

Do ponto de vista dos(as) conselheiros(as) do Orçamento Participativo, espectadores(as) do GTO-Santo André, E.L. e V.C. consideram que pelo fato de o TO cumprir uma função determinada nas plenárias, isso exigia que houvesse rigidez nas regras de diálogo, o que não impedia que um processo teatral tivesse um teor poético:

> Como espectadora eu digo que as técnicas são importantes porque garantem aquilo que o TO tem de princípio. Talvez eu dissesse que tem um excesso. Mas foi importante para estabelecer papéis (E.L., Conselheira-Espectadora).
>
> A técnica colocada é o necessário para você estabelecer a construção de um ambiente. O restante deve acontecer no impro-

> viso. Às vezes as pessoas que fazem a intervenção trazem mais poesia do que se você fechasse em uma poesia do seu teatro (V.C., Conselheiro-Espectador).

Questionou-se também aos entrevistados se seria possível reconhecer no Teatro do Oprimido um espaço de teatralidade mesmo a partir de um ponto de vista da multiplicação. V.E., N.O. e A.P. assim se posicionam sobre as possibilidades de combinação da teatralização com a teatralidade ou de passagem de uma perspectiva mais técnica para outra mais artística:

> Não sei se há necessidade desta mudança. Eu sempre fui bastante fã do TO. Embora a apresentação fosse mais curta, o importante era atingir o objetivo de conteúdo (V.E., Cidadã-Espectadora). Até pode ser verdade isso. Mas não era a nossa intenção fazer o teatro de teatralidade. Tínhamos uma função de problematização. No programa de governo não havia uma proposta pedagógica de fazer teatro no *stricto sensu* (N.O., Servidora-Curinga). Mesmo com teatralização não deixava de ter teatralidade porque foi significativo (A.P., Servidor-Curinga).

Do ponto de vista do trabalho comunitário, C.U. considera:

> Eu reconheço poesia no Teatro do Oprimido. Eu vejo que as pessoas que participam que são da favela, do morro, das comunidades, elas são tão desprendidas de qualquer tipo de processo artístico, são tão imersos no cotidiano de trabalho e sobrevivência, o máximo que eles veem é a TV. Aí então o Teatro do Oprimido é um contato com arte tão diferente para eles que, apesar de serem técnicas, é uma forma de arte sim, é uma forma de poesia e as pessoas se sentem tocadas por isso (C.U., Servidora-Observadora).

A efetividade do trabalho nas comunidades é ressaltada também por S.M. a partir da consideração do momento anterior em que o foco do Teatro do Oprimido parecia ser mais apelativo:

> Teve um momento em que as pessoas se preocupavam muito com as regras do CTO e do Boal e outro que a gente se preocupava mais com a qualidade da participação. Nós fazíamos as peças nas favelas e as peças possibilitavam que eles participassem do OP com mais qualidade. O primeiro grupo do OP era extremamente fechado. Você tinha que seguir toda a linha metodológica do Teatro do Oprimido. Essa moçada foi saindo (S.M., Servidora-Observadora).

G.S. também dimensiona o problema do ponto de vista da sua relação com a comunidade, no entanto não como no caso de S.M. que conduzia processos criativos com elas, mas levando em consideração seu contato na ocasião da apresentação de espetáculos pelo GTO-Santo André:

> Em Santo André tiveram os dois momentos. Quando tínhamos mais contato com as comunidades o processo era a teatralização, mas quando as demandas baixavam tínhamos mais tempo de criação. O GTO estava mais para a teatralização porque ele precisa disso. Santo André era um balão de ensaio para a disseminação do TO no Brasil pelo PT: foi uma experiência exemplar (G.S., Servidor-Ator).

Conforme aponta G.S., além do foco na multiplicação pela técnica, há que se levar em conta a pulverização por meio da política. Ressalta-se que nas atividades comunitárias em que a atividade não era a apresentação de espetáculos, mas o trabalho extensivo, a dimensão poética do teatro parece ter sido maior.

Quando se tratava do trabalho no Orçamento Participativo ou em termos da formação que tiveram os servidores, a rigidez instrumental parece ter sido maior. Nas apresentações em plenárias do OP, especificamente, o foco organizativo do TO possibilitava mais clareza no debate das questões da população, definindo melhor os papéis, ainda que com pouco estranhamento e muita regulamentação.

3.5.5 Produto e processo

A preocupação em elaborar um produto teatral sem que haja prejuízo no processo de pesquisa parece ser fundamental no contexto específico da ação cultural, ou seja, quando não se trata do trabalho com profissionais do teatro. De acordo com Coelho Netto (2001), o trabalho com a arte pode ser feito em termos de ação ou fabricação cultural. Em ambas há o processo, porém com a diferença de que na segunda ele deve necessariamente levar ao produto, diferentemente da primeira. De acordo com Gama (2000), o produto deve ser vinculado ao processo no sentido de possibilitar que o teatro seja antes de tudo uma experiência criativa e inspiradora.

No sentido de rastrear a dinâmica da abordagem da relação produto-processo no contexto do GTO-Santo André, foi perguntado aos(às) entrevistados(as) se a perspectiva do trabalho pedagógico que tinham se dava em termos de uma perspectiva de educação pela arte ou educação para a arte. De acordo com O.C. e C.U. o trabalho teatral do Ondas da Rua era um meio de se viabilizar determinados objetivos embora se reconheça que ainda assim houve processos, mesmo que com possibilidade criativa insatisfatória:

> Trabalhávamos a arte como um meio, sem dúvida. É uma limitação em que a estética não tem muito espaço, não se tem uma liberdade de criação maior. É como a diferença entre as músicas *Sabiá* e *Caminhando e cantando*: enquanto a primeira é mais bonita e sutil, a outra fala para as massas. Depende se você quer a arte pela arte ou informar a população, atingir o público (O.C., Servidor-Ator).
>
> Lá em Santo André o TO sempre foi um meio de abrir uma nova possibilidade de reflexão. Mas não tínhamos a preocupação em chegar com a peça pronta: a gente discutia, fazia o roteiro, tinha um processo muito coletivo. Depois de ensaiarmos ainda colocávamos o curinga, então tínhamos um preparo. Trouxe para todas pessoas que participaram a oportunidade de trabalhar com algo que nunca tinham trabalhado: o teatro. Ninguém vai participar de um GTO sem ter o mínimo de vontade de se envolver com isso de alguma forma. Para mim foi uma experiência muito legal. Eu jamais tive contato com o teatro além dessa experiência. Eu tenho uma alegria muito grande de falar sobre esse processo. Foi importante (C.U., Servidora-Observadora).

A.G. foi ator do grupo Nunca é Tarde por aproximadamente onze anos e acompanhou todas as mudanças de gestão no governo, troca de curingas e substituição dos atores. Tendo produzido vários espetáculos, conforme mencionado na seção 3.2, chegou a fazer mais de duzentas apresentações com o grupo. De acordo com ele, a participação no grupo trouxe mudanças importantes para sua vida, produtos de um longo processo pessoal:

> Aprendi muito com o Teatro do Oprimido. Antes de participar eu fui uma pessoa tímida. Aprendi a observar melhor as

> coisas em volta. Como se comportar em qualquer ambiente em que esteja. Andar na rua parece uma brincadeira, mas no teatro se ensina como andar no palco sem trombar com outras pessoas. Antes eu pensava: "Será que se eu falar isso a pessoa vai se ofender?" e agora converso normalmente com as pessoas (A.G., Cidadão-Ator).

A curinga do grupo Nunca é Tarde, H.B. observa que não havia interferência do produto no processo de preparo dos atores:

> Eu nunca ficava preocupada se a peça não ficasse pronta até uma apresentação agendada. Se os atores ainda não estavam preparados, ainda assim íamos ao local, apresentávamos o que tínhamos e discutíamos com o público sobre o processo do grupo (H.B., Servidora-Espectadora).

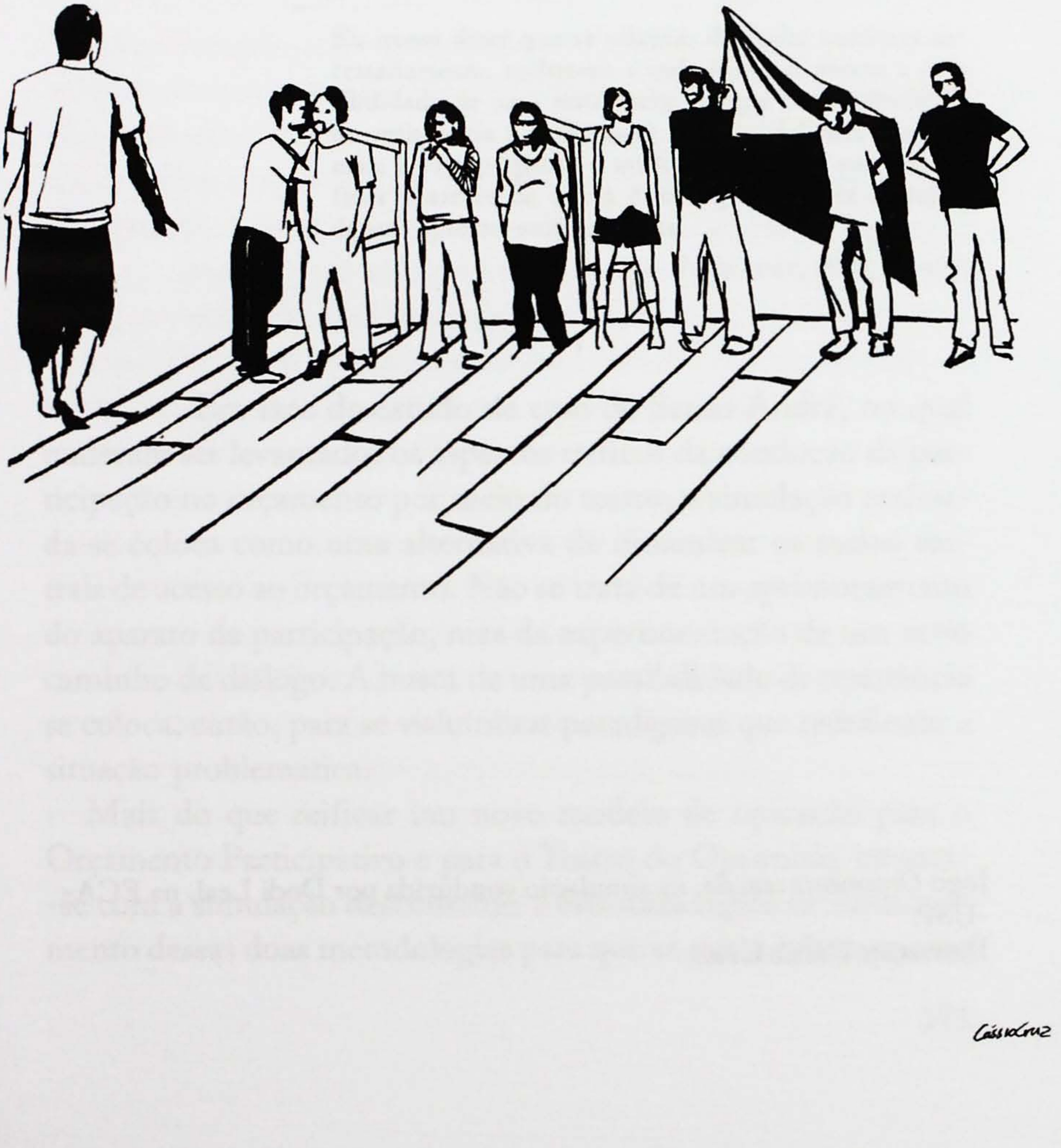
L.A. também aponta as contribuições que trouxe o TO para ela:

> Realmente o processo é mais importante que o produto. É que nem uma viagem, viajar não é só para onde você vai, mas a partir do momento que você sai. Ao trabalhar com o processo, o produto vem. O TO é arte, é teatro. Eu conheci muito de teatro depois do TO. Eu acho que eu sou muito mais cidadã depois do TO (L.A., Servidora-Atriz).

Entende-se que o GTO-Santo André tinha a elaboração dos esquetes como meio de atingir a população, em termos da ampliação das bases de participação. Nesse sentido, a existência de uma atividade tão compromissada com o governo fazia que o processo estivesse necessariamente vinculado ao resultado. Na intervenção nas plenárias do Orçamento Participativo essa situação fica ainda mais evidente já que, como relata a conselheira E.L., o Teatro do Oprimido não dava conta de todo o ciclo do orçamento:

> Se ficamos com a expectativa muito grande no produto, não enxergamos os próprios resultados. A construção dos esquetes pautava muito a questão da participação. Nos primeiros anos foi muito difícil. Mas, nesse sentido de implementação de um projeto, a prefeitura foi muito inteligente. O TO poderia ter sido utilizado melhor no processo do OP por exemplo. A gestão na época estava mais concentrada no produto que no processo (E.L., Conselheira-Espectadora).

Assim, o Teatro do Oprimido mostrou-se efetivo no estímulo ao levantamento de demandas e eleição de prioridades no contexto do Orçamento Participativo, mas em termos de formação dos(as) conselheiros(as) e posterior acompanhamento dos próprios resultados do processo, houve uma ausência, sentida por algumas pessoas como E.L. No caso das pessoas que tiveram oportunidade de trabalhar com o Teatro do Oprimido, houve transformações relevantes para suas vidas, como A.G. e L.A., ambos intérpretes do personagem Chico, respectivamente dos grupos Nunca é Tarde e Ondas da Rua.


CássioCruz

Jogo *Orçamento sem fio*, na simulação conduzida por Dodi Leal, na ECA-USP.
Ilustração: Cássio Cruz

4.

SIMULANDO AS NARRATIVAS DO TEATRO NA GESTÃO PÚBLICA

> Eu quero dizer que as relações de poder suscitam necessariamente, reclamam a cada instante, abrem a possibilidade de uma resistência; porque há possibilidade de resistência e resistência real [. . .] Deste modo é mais a luta perpétua e multiforme o que eu trato de fazer aparecer do que a dominação obscura e estável de um aparato uniformizante.
>
> — Foucault, 2001, p. 407.

Em face do estudo de caso de Santo André, no qual puderam ser levantados os aspectos críticos da condução da participação no orçamento por meio do teatro, a simulação realizada se coloca como uma alternativa de dinamizar os meios teatrais de acesso ao orçamento. Não se trata de um aprimoramento do aparato da participação, mas da experimentação de um novo caminho de diálogo. A busca de uma possibilidade de resistência se coloca, então, para se vislumbrar paradigmas que redefinam a situação problemática.

Mais do que reificar um novo modelo de operação para o Orçamento Participativo e para o Teatro do Oprimido, intenta-se com a simulação desconstruir a estrutura rígida de funcionamento dessas duas metodologias para que se possa esboçar novas formas. Na verdade, instaurar um caminho de investigação que se proponha a seguir na elaboração criativa do Teatro do Oprimido e do Orçamento Participativo, em oposição à simples aplicação. Dado o contexto de aprisionamento metodológico dessas importantes práticas, em que o importante é executar modelos pré-estabelecidos sem que haja a possibilidade de intervenção formal, a simulação visa vivenciar sua própria narrativa do orçamento. Como disse Foucault na epígrafe deste capítulo, a dominação é obscura, estável e uniforme, ao passo que a luta é perpétua e multiforme.

Inicia-se o capítulo com a apresentação das circunstâncias de realização da simulação e o desenho do processo proposto (tópico 4.1). As considerações sobre o processo de intervenção se organizam a partir de duas perspectivas de análise. A primeira (tópico 4.2) compreende a descrição do processo a partir das observações do pesquisador. Os resultados de aplicação dos jogos, do Teatro-Imagem e do Teatro-Fórum são levantados a partir da retomada de alguns aspectos relacionados à organização das ações da intervenção. Destaca-se como em cada operação foi possível gerar análises e constatar relações importantes com o processo orçamentário, sobretudo no que se refere ao Orçamento Participativo.

Já no tópico 4.3 procede-se em uma avaliação contemporânea sobre algumas questões relativas ao Teatro do Oprimido, a partir da experiência com a Simulação. Entende-se que com esses questionamentos a pesquisa contribui, não só para estimular o debate teórico-crítico sobre o Teatro do Oprimido, mas para vislumbrar caminhos de operação para estes projetos na atualidade, depois de considerar os problemas e as soluções detectadas durante a sua realização em Santo André. Investiga-se como experimentações contemporâneas para essas práticas podem contribuir como uma alternativa à participação como elo de viabilização do teatro no orçamento. Evidentemente, a avaliação da simulação pretende favorecer caminhos alternativos para o ensino do orçamento. A partir da reflexão sobre as discussões feitas ao longo da simulação e dos comentários registrados pelos participantes foi possível destrinchar paradigmas marcadamente diferentes: a promoção da participação pelo governo por meio do teatro em oposição ao exercício da aproximação provocada pelo teatro. No que se refere ao Teatro do Oprimido foram avaliadas as pedagogias das duas técnicas utilizadas na simulação, o Teatro-Imagem e o Teatro-Fórum, considerando a qualidade das reflexões geradas sobre o orçamento a partir do escopo de cada uma delas. Apontam-se, assim, quais podem ser os pontos cruciais de operação do teatro na esfera de uma pedagogia para a participação na gestão pública e as perspectivas contemporâneas de composição e encaminhamento do Teatro do Oprimido. Apresentam-se, por fim, as percepções dos(as) participantes da simulação sobre os avanços do Teatro do Oprimido e sobre a avaliação do processo.

4.1 Delineamento da proposta de Simulação

Apresentam-se neste tópico os propósitos da Simulação desenvolvida bem como são explicados os procedimentos de organização e realização da intervenção. Sendo assim, aqui serão tratados os pontos da Simulação que se referem ao seu delineamento metodológico, para que, de certa forma, o desenho esboçado para a intervenção antecipe as análises dos resultados.

As primeiras reflexões compreendem considerações acerca do objetivo da Simulação, cuja enunciação revela o intuito de busca por maneiras de aproximação. Em seguida relata-se a trajetória de organização da oficina de Simulação e, por fim, destaca-se a composição das atividades do processo de intervenção.

SIMULAR MANEIRAS DE APROXIMAÇÃO

Dado que o mote gerador da investigação sobre a poética do Teatro do Oprimido nas plenárias de Orçamento Participativo se circunscreve às experiências realizadas em Santo André e que, a partir do recorte do estudo de caso apresentado no protocolo (tópico 3.1), esse processo significante já está compreendido na pesquisa como investigação de campo, cabe, então, o questionamento sobre a necessidade da realização de uma simulação fora deste escopo. Antes de responder a esse problema de metodologia, faz sentido elaborar uma outra questão: em que consiste simular quando se trata do delicado desafio de se proceder no exercício da cena na esfera do governo? Constitui-se, assim, a seguinte diferença: ao passo que o governo parece recorrer ao exercício da cena para operar o projeto de participação, a simulação aqui desenvolvida visa esboçar novas formas de aproximação do Teatro do Oprimido tendo o debate da gestão públicaomo leitmotiv.

Realizar uma simulação de Teatro do Oprimido no contexto do Orçamento Participativo em 2010, com um público distinto do original e em um outro ambiente certamente tem um propósito diferente. Ainda mais por se tratar de uma investigação de caráter experimental e não de uma realização de governo. Entretanto não se refere a uma simulação descontextualizada, abstrata, sem precedentes. É justamente pautada no histórico de Santo André que se delineia uma simulação do Teatro do Oprimido no contexto do Orçamento Participativo, não no sentido de reproduzir a experiência, mas de exercitar essa relação de uma outra forma. Consideram-se também como pontos de partida relevantes para a simulação os aspectos críticos sobre o Teatro do Oprimido no Orçamento Participativo levantados no referencial teórico e investigados no estudo de caso de Santo André.

Um dos objetivos da simulação foi o de complementar as evidências obtidas no estudo do caso de Santo André com o desenvolvimento de uma prática que pudesse estar mais próxima do contexto do pesquisador e da pesquisa. Nesse sentido, as observações empíricas da intervenção conduzida contribuem para a pesquisa do Teatro do Oprimido nas plenárias de Orçamento Participativo não como material paralelo sem relação com o caso de Santo André, mas como outra possibilidade de realização do mesmo fenômeno. Adiciona-se que a simulação apresentou-se não como oportunidade de testar uma metodologia combinada (OP e TO), mas como busca de uma solução para o problema da pesquisa e, também, como marca distintiva do pesquisador.

Outro fator de estímulo para a realização da simulação é a recolocação temporal do esquete *Orçamento participativo* dos grupos Ondas da Rua e Nunca é Tarde. Propõe-se um diálogo entre a dramaturgia original e a construção criativa pelos(as) participantes da simulação. Busca-se, assim, não sofisticar os recursos de escrita do texto, mas provar uma nova textualidade para o esquete a partir da reflexão sobre as elaborações de cena e da atualização das questões de opressão e demandas em plenária de orçamento. Assim, busca-se minimizar a limitação de o pesquisador não ter tido contato direto com a apresentação do esquete em Santo André e não ter como avaliar elementos de recepção com o público nas assembleias de Orçamento Participativo.

Por fim, outro propósito da simulação é, a partir da reproblematização das questões debatidas no Orçamento Participativo, investigar soluções contemporâneas para a modalidade do Teatro-Fórum. Concentrando os principais elementos da estética do Teatro do Oprimido, o Teatro-Fórum é carregado de uma série de questões críticas, tais quais enunciadas ao longo do livro. Portanto, traçam-se nessa simulação possibilidades novas de configuração da dramaturgia do Teatro-Fórum, sobretudo no sentido de experimentar maneiras diferentes de arranjar as questões de opressão e as figuras de oprimido e curinga.

Voltando à diferenciação entre o contexto de desenvolvimento da simulação e o de condução governamental dos programas de Teatro do Oprimido e Orçamento Participativo em Santo André, busca-se investigar de que forma se manifesta a composição cênica no âmbito do orçamento operada ora num paradigma de participação, ora a partir de uma proposta de aproximação.[1] Dessa forma, no âmbito do referencial teórico e universo prático do Teatro do Oprimido e do Orçamento Participativo, levanta-se o exercício da aproximação como uma alternativa para a crise da participação, impregnada de operações do biopoder.

Na situação de simulação serão produzidas algumas linhas de aproximação, consonantes com os propósitos enunciados. Intenta-se, com essa proposta, rascunhar as relações cena-plateia e orçamento-plateia não como inserções balizadas do ponto de vista de uma participação esperada, desejada e estimulada, mas como geradora de caminhos inesperados a partir de uma aproximação despretensiosa com o público. Ao eliminar a variável do governo e todos os seus interesses decorrentes, tem-se uma simulação como meio poético de acontecimento da aproximação. Da mesma forma, ao retirar do Teatro do Oprimido e do Orçamento Participativo o requisito infalível da participação, a simulação se descompromete dos problemas críticos levantados e pode operar como uma pedagogia de aproximação da cena e do orçamento.

As linhas de aproximação desempenhadas na simulação se dão em termos do contexto, área e tempo. Dentro do primeiro aspecto, busca-se encontrar maneiras de inserir a realidade de governo no debate universitário da cena e do orçamento. Já quanto à área, deseja-se entender a via de relação próxima entre dois campos de conhecimento distintos e tradicionalmente afastados: Artes Cênicas e Ciências Contábeis. Por fim, desafia-se compreender como os esquemas participativos no Teatro do Oprimido e no Orçamento Participativo conversam com o pensamento contemporâneo e sua perspectiva de elaboração dialógica de relação com a recepção.

---

[1] A perspectiva da pedagogia da aproximação em contraste com a pedagogia da participação no teatro contemporâneo está exposta no tópico 4.3.1.

Assim, quanto à simulação como meio, pretende-se desenvolver um processo que permita criar parâmetro para avaliação do caso estudado em Santo André. Com relação a uma perspectiva da simulação como fim, as evidências possibilitam a reflexão sobre o próprio processo de trabalho conduzido pelo pesquisador.

ETAPAS DE ORGANIZAÇÃO DA SIMULAÇÃO

O processo de preparo e realização da oficina de simulação se estabeleceu nos momentos que constam no Quadro 5 a seguir:

Quadro 5. Etapas de organização da simulação

Concepção
Elaboração
Convites
Organização
Realização
Avaliação

O período em que se dedicou a esse processo em profundidade se estende de maio a julho de 2010 e se deu em paralelo ao levantamento de dados do estudo do caso de Santo André.

A seguir tecem-se algumas considerações sobre as etapas de organização da simulação indicadas acima:

— *Concepção*: etapa de idealização da simulação, abrangendo os delineamentos metodológicos e as reflexões teóricas correspondentes. A concepção teve origem no próprio processo de escrita da pesquisa, a partir da consideração de comentários instigantes das entrevistas do estudo de caso e das recomendações da banca de qualificação.[2]

— *Elaboração*: o roteiro da oficina se constituiu em função da preocupação de organizar um encontro que tivesse ao mesmo tempo elementos reais de experiência com o Teatro do Oprimido e Orçamento Participativo e também aspectos relativos a uma proposta inovadora. As atividades da oficina foram escolhidas tendo em vista o repertório do pesquisador, curinga e estudioso do Teatro do Oprimido, e também com sugestões de especialistas nas áreas de Artes Cênicas e Ciências Contábeis. Durante o mês de junho de 2010, foram consultados dois pesquisadores de Artes Cênicas (Adriano Cypriano e Leslie Marko) e uma pesquisadora de Ciências Contábeis (Maria Rosa Trombetta).

— *Convites*: para que houvesse uma base heterogênea entre os(as) participantes, foram convidados(as) à experiência de simulação tanto alunos(as) do curso de graduação de Artes Cênicas como alunos(as) de graduação em Ciências Contábeis da Universidade de São Paulo. Pretendia-se compor o grupo com cinco participantes de cada área, no entanto, como nos primeiros dias de inscrição não houve muita procura de alunos de Ciências Contábeis, estendeu-se o convite aos(às) alunos(as) dos cursos de Economia, Administração e Atuária da USP. O convite aos alunos do curso de Artes Cênicas foi encaminhado por *e-mail* aos(às) estudantes do segundo ano (em torno de vinte e cinco alunos) e realizado também pessoalmente pelo(às) pesquisador(às) com alguns estudantes dos outros anos. No caso dos cursos da FEA (Ciências Contábeis, Economia, Administração e Atuária), o convite foi encaminhado por *e-mail* para todos os estudantes matriculados(às) na graduação nos períodos noturno e diurno (em torno de dois mil e quatrocentos alunos). Os convites foram feitos a partir do dia 16 de junho de 2010 e as inscrições recebidas até o dia 23 de junho de 2010.

---

[2] Além da participação do orientador da pesquisa, Prof. Dr. Edgard Bruno Cornachione Júnior (do Departamento de Contabilidad e Atuária da FEA-USP), como presidente das bancas de qualificação e defesa, estes eventos contaram também com a Prof.ª Dr.ª Silvia Pereira de Castro Casa Nova (do Departamento de Contabilidad e Atuária da FEA-USP) e com o Prof. Dr. Flávio Desgranges (na ocasião, do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP). As investigações dos professores e da professora estão em quadros de livros de pesquisa que inspiraram e contribuíram para esta obra. A saber, respectivamente: Tecnologia da Educação em Contabilidade; Gênero e Educação em Contabilidade; Gênero e Educação da Contabilidade; Recepção Teatral.

— *Organização*: o espaço em que se realizou a oficina, teatro Miroel Silveira, foi providenciado gentilmente pela equipe de produção do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo e a filmagem do processo foi realizada por um dos responsáveis de audiovisual do mesmo departamento. Cópias do texto do esquete *Orçamento participativo*[3] foram disponibilizadas aos(às) participantes bem como outros instrumentos pedagógicos da simulação. Dentre as providências de organização, solicitou-se o apoio de uma pessoa para fotografar o encontro e outra para observar "de fora". Ao final da oficina, serviram-se biscoitos e algumas bebidas como forma de agradecimento a todos(as) que colaboraram.

— *Realização*: a oficina foi realizada no dia primeiro de julho de 2010, das 13h00 às 17h00 no Teatro Laboratório do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Participaram dela oito estudantes de graduação em Artes Cênicas, um do curso de Ciências Contábeis e um de Economia. A condução do encontro e a curingagem dos jogos foi feita pelo próprio pesquisador.

---

[3] Conforme consta no Anexo 1, versão de 1997.

— *Avaliação*: a partir da observação participante do pesquisador e do material audiovisual e escrito coletado na intervenção, foi possível desenvolver a discussão apresentada no Capítulo 4 do livro.

ESTRUTURA DO PROCESSO DE INTERVENÇÃO

As atividades da simulação compreendem dinâmicas baseadas na estética do Teatro do Oprimido e na temática do Orçamento Participativo. Entretanto, considerando a intenção de experimentar novas formas, inseriram-se nos esquemas convencionais propostas de novos modos de condução. O conjunto de procedimentos da oficina foi organizado para que, de forma progressiva, fosse possível desconstruir um modelo prévio e refletir sobre novas possibilidades a partir de sugestões do pesquisador. Assim, a sequência de atividades não se compõe de uma sucessão de propostas menos relevantes para outras mais centrais, mas se realiza na cadência de exercícios combinados que incitam, a cada momento, a indagação sobre a existência de novos modos de operar o Teatro do Oprimido, a partir do contexto do Orçamento Participativo.

O encontro dividiu-se em sete etapas que compreendem momentos de diálogo e de realização dos jogos e técnicas. No tópico 4.2 disponibiliza-se o roteiro completo da simulação no qual são explicadas com detalhes as dinâmicas de condução das atividades do encontro.

No Quadro 6, a seguir, é sintetizada a estrutura do processo de intervenção e a sequência de atividades:

Quadro 6. Atividades da Simulação

Abertura

Dinâmica da apresentação

Jogos Teatrais

1.ª categoria: SENTIR TUDO O QUE SE TOCA
2.ª categoria: ESCUTAR TUDO O QUE SE OUVE
3.ª categoria: ATIVANDO OS VÁRIOS SENTIDOS
4.ª categoria: VER TUDO O QUE SE OLHA
5.ª categoria: MEMÓRIA DOS SENTIDOS

Teatro-Imagem

MÁQUINA DO ORÇAMENTO
IMAGENS DAS PRIORIDADES
PRIORIDADES COLETIVAS

Teatro-Fórum

ESQUETE "ORÇAMENTO PARTICIPATIVO"
ESTRUTURA DA DRAMATURGIA
IMPROVISAÇÃO E FÓRUM TRADICIONAL
INSTRUÇÕES ADICIONAIS PARA O FÓRUM

Avaliação

Café

A seguir, são comentadas algumas questões sobre a configuração de cada uma das etapas:

— *Abertura*: diálogo inicial em que se contextualiza a pesquisa e o pesquisador e são explicados os objetivos da simulação. Para instigar o processo, foi projetado no início do encontro um vídeo[4] gravado no dia 19 de junho de 2010 na plenária regional de Orçamento Participativo da região 20[5] cidade de Embu.[6] Considera-se que o vídeo trouxe elementos concretos aos(às) participantes que nunca vivenciaram uma assembleia de Orçamento Participativo ao apresentar a dinâmica de condução e de reivindicação de demandas.[7]

— *Dinâmica de apresentação*: jogo que permitiu a familiarização com os nomes dos participantes a partir de um desafio de grupo. Provocou-se, também, a relação entre os diferentes cursos a partir de uma variante que expande o jogo para o contexto da área de estudo dos(as) participantes.

— *Jogos*: escolheram-se jogos que pudessem dar subsídios para a reflexão sobre o orçamento a partir de estímulos aos sentidos. Assim, privilegiam-se os jogos teatrais que encorajam estados de atenção da memória e do corpo, que lidam com a transmissão de informação, que exercitam a composição de grupo e movimentos coletivos e que abrangem a operação com números. Os jogos foram selecionados tendo como propósito a abordagem das problemáticas do orçamento. A fonte dos jogos é o repertório pessoal do pesquisador, baseado, sobretudo, nos jogos teatrais do Teatro do Oprimido (Boal, 2005b).

---

[4] Duração em torno de cinco minutos. Filmagem e edição pelo próprio pesquisador.

[5] A região 20 de Embu engloba os bairros Jardim Ângela, Jardim Batista, Jardim da Luz e Santa Rita.

[6] Os responsáveis pela realização do Orçamento Participativo da cidade de Embu, estado de São Paulo, são Pedro Pontual e João Rodrigues (Casquinha) que também estiveram à frente na experiência do Orçamento Participativo de Santo André.

[7] O vídeo apresenta o momento da plenária em que a população manifesta as reivindicações para a região.

— *Teatro-Imagem*: os procedimentos desta etapa possibilitaram que a reflexão sobre as questões do orçamento fosse experimentada no corpo dos(as) participantes de forma criativa. A dinâmica de análise das imagens de relação no orçamento se deu a partir da elaboração individual e coletiva e da observação dos desenhos criados com o corpo.

— *Teatro-Fórum*: a partir da leitura do esquete *Orçamento participativo*, os(as) participantes escreveram as impressões sobre as funções do oprimido, do opressor e do curinga nas cenas. A explicação realizada em seguida visou apresentar a estrutura convencional da dramaturgia do Teatro-Fórum. Assim, foi solicitado aos(às) participantes que improvisassem cenas dentro dessa estrutura para que fosse realizado um fórum, da maneira como propõe Boal (2005b). Por fim foram experimentadas as sugestões do pesquisador de realização diferenciada das funções oprimido e curinga no improviso com a situação de opressão.

— *Avaliação*: em um segundo momento de escrita pelos participantes, foram levantadas as percepções sobre a proposta alternativa para o Teatro-Fórum buscando diagnosticar elementos de avanço metodológico do Teatro do Oprimido. Foi questionado também sobre se foi possível por meio da experiência do encontro compreender o funcionamento de uma plenária de Orçamento Participativo.

— *Café*: encerramento da simulação. O tempo do café constitui-se, ainda, como momento de livre interação dos(as) participantes entre si e com o pesquisador.

Para coletar as impressões dos(as) participantes nos dois momentos indicados, foi entregue a eles uma folha de perguntas no início da oficina. No verso da folha os(as) participantes deveriam registrar o nome e responder a uma pergunta sobre participação e aproximação, a título de levantamento de percepção. Na frente da folha havia dois espaços que deveriam ser preenchidos com comentários sobre a leitura do esquete e sobre a experiência de improvisação e fórum. No momento em que solicitou o formulário no qual os(as) participantes escreveram as percepções sobre o processo, o pesquisador obteve consentimento tácito para gravação e transcrição de trechos. O encontro foi filmado com o objetivo de permitir ao pesquisador analisar com mais detalhes aspectos da simulação na etapa de redação da pesquisa, considerando que um dos prejuízos de uma observação participante é a impossibilidade de tomar nota quando o pesquisador conduz o processo.

4.2 Desenvolvimento da Simulação:[8] jogos, imagens e fóruns

> Uma simulação imita um processo com um outro processo.
>
> — Hartmann, 1996, p. 83, tradução livre).

No começo do encontro o pesquisador apresentou a investigação em andamento aos(às) participantes em uma roda onde todos(as) se sentaram próximos(as) uns(mas) dos(as) outros(as). Uma das principais preocupações foi partilhar com o grupo o estágio do processo de pesquisa, sobretudo no que se refere aos dados levantados no estudo do caso de Santo André. A conexão do caso com o propósito da simulação foi, então, estabelecida gerando o sentido daquele encontro para o todo da pesquisa. Para aproximar o seu contexto com o do grupo, o pesquisador apresentou sua trajetória acadêmica explicando como se justifica nela a relação entre as diferentes áreas de estudo: Teatro e Contabilidade.

---

[8] Aqui será descrito como se desenvolveu a simulação realizada pelo pesquisador no dia 1.º-7-2010 no Teatro Laboratório da ECA/USP.

No intuito de introduzir uma referência concreta sobre o Orçamento Participativo no trabalho que seria feito pelo grupo, foi reproduzido um vídeo sobre o OP do município de Embu, estado de São Paulo. Por se tratar de um programa ainda em operação e com o mesmo formato de Santo André, muitas das referências ali expressas interessariam em especial à simulação. No vídeo, editado com a finalidade de ser apresentado neste encontro, há imagens de momentos de uma plenária regional.[9] Destacou-se no vídeo a sequência de reivindicações da população embuense que era ouvida pelos(as) representantes do governo e registrada por uma equipe técnica. Havia uma fila em meio aos bancos da plateia em que se colocavam aqueles(as) que gostariam de exprimir as demandas para a região. A dinâmica de excitação do auditório e de tentativa de manutenção da ordem pelo mediador também estão na gravação que termina com sequência de oito fotos, destacando as pessoas que falaram ao microfone, o mediador e o prefeito que se pronunciou em seguida, em resposta às demandas. Os momentos de votação das prioridades, eleição dos(as) conselheiros(as) e pronunciamento do prefeito não foram filmados.

O debate que se seguiu à projeção do vídeo se estabeleceu a partir da curiosidade dos(as) participantes e da necessidade de explicação sobre o processo completo do Orçamento Participativo. Assim, o pesquisador tratou de responder as dúvidas e contextualizar a plenária daquela região com o conjunto do programa no município de Embu. Foi reforçado que as prioridades levantadas são votadas no final da assembleia, bem como são eleitos(as) os(as) representantes da região que compõem o Conselho Municipal do Orçamento Participativo. A explanação versou, ainda, sobre o percentual[10] do volume de investimentos em relação ao montante do orçamento da cidade e também acerca do período de planejamento e execução do orçamento, ou seja, os anos de elaboração e de vigência. Em resposta a uma das questões do grupo, complementou-se que cento e oitenta e oito moradores daquela região periférica, e uma das mais populosas de Embu, participaram da plenária no dia registrado no vídeo.

---

[9] Realizada no dia 19-6-2010 na escola estadual do Parque da Luz, em Embu.

Com a indicação de que voltariam a discutir sobre o Orçamento Participativo no encontro, o pesquisador solicitou que os(as) participantes se levantassem para a prática de alguns jogos e procedimentos, os quais são apresentados no roteiro a seguir.

Roteiro detalhado da simulação "Teatro do Oprimido e Orçamento Participativo"

1. *Abertura* (20 min)

— Contextualizar a pesquisa e o pesquisador (etapa Santo André e formação acadêmica)

— Passar trecho de vídeo sobre o Orçamento Participativo de Embu

— Explicar os objetivos da Simulação

2. *Dinâmica de apresentação* (10 min)

— Troca de nomes

> Andando pela sala, os(as) participantes irão se cumprimentar dando as mãos e dizendo o seu nome. A partir de então eles trocam de nome: se Ricardo cumprimentou Maria, Ricardo será Maria e Maria será Ricardo. Depois continuarão andando pela sala e, à medida que encontram

---

[10] Parcela disponível para as deliberações do Orçamento Participativo.

outras pessoas e cumprimentam vão trocando o nome com elas até que, em determinado momento, receba o seu nome de volta e saia do jogo.

— Troca de disciplina do curso

É uma variante do jogo anterior, com uma única diferença: em vez de nome, as duplas trocarão entre si nomes de disciplina do curso que fazem.

3. *Jogos* (1 h)

2.ª Categoria: escutar tudo o que se ouve

A) Contrário de Jackson

Os(as) atores(atrizes) começam o jogo andando pelo espaço. Depois de experimentarem todas as ações sem trocar, o(a) curinga dirá "anda" e os(as) atores(atrizes deverão parar, quando disser "para", deverão andar. A regra se repete para abaixar/pular e para gritar/dizer o nome em voz baixa.

B) Orçamento sem-fio

Como o telefone sem fio, com a diferença que se passará pelos(as) jogadores(as) um conflito de prioridades acompanhado de um papel onde está escrito tudo o que foi dito. O(a) último(a) ator(atriz) deverá falar em voz alta a informação que chegou até ele(a) e depois ler o papel que recebeu.

1.ª Categoria: sentir tudo o que se toca

C) Ninguém com Ninguém

Os(as) atores(atrizes estarão dispostos aleatoriamente e o(a) curinga demandará que façam agrupamentos em combinações diferentes. No comando "ninguém com ninguém" os agrupamentos se desfazem. Em seguida será solicitado que encostem partes do corpo formando uma imagem. No comando "ninguém com ninguém" as imagens se desfazem. Quando o curinga disser "curinga" todos olham para ele e farão o jogo de toque com as mãos nas partes do corpo (haverá dissonância entre o que fala o curinga e o que ele toca).

2.ª Categoria: escutar tudo o que se ouve

D) Mercado Persa

Cada participante inventará um idioma (gromelô/blablação) para vender um produto fantástico. O objetivo é se aproximar dos que estão vendendo algo parecido. Em determinado momento o curinga pedirá para que continuem a tentativa de convencimento, mas em português.

5.ª Categoria: memória dos sentidos

E) 1, 2, 3 de Bradford

Em duplas, os(as) atores(atrizes) deverão repetir a sequência de números (intercalando entre eles(as)). Vez a vez serão substituídos os números por gestos e sons bem diferentes. O curinga mudará a sequência para 2, 1, 3 e 1, 3, 2.

3.ª Categoria: ativando os vários sentidos

F) Cobra de vidro

Em roda, umas atrás das outras, de olhos fechados, as pessoas tocam a cabeça de quem está à frente. Em algum momento o curinga dirá "cobra de vidro se quebrou!" e cada uma irá para um lado diferente. Depois o(a) curinga dirá "remontar cobra de vidro", os(as) atores(atrizes) deverão voltar às suas posições reconhecendo o(a) outro(a) que estava à frente apalpando a cabeça de todos(as) até encontrar sua posição.

4.ª Categoria: ver tudo o que se olha

G) O(a) cacique (alguém sai da sala)

Alguém começa fora da sala. Quem ficou fará sons e movimentos iguais e haverá um(a) líder que conduzirá o movimento de todos(as). A pessoa que estava de fora terá de adivinhar quem é o(a) líder. A ideia é que o grupo tenha fluência para dificultar a adivinhação.

4. *Teatro-Imagem* (30 min)

— Máquina do Orçamento

A partir de um movimento e um som, cada participante comporá uma máquina cujo funcionamento no todo deverá transmitir a ideia de um orçamento. Repetir a operação para o Orçamento Participativo.

— Imagens das prioridades

Andando pelo espaço, o curinga dirá uma prioridade e cada um(a) dos(as) participantes deverá compor com o corpo uma imagem que remeta a essa prioridade (exemplo, fonte luminosa e creche).

— Prioridades coletivas

Cada um(a) faz a sua prioridade (sua própria demanda para a região). Participantes se olham e formam subgrupos que se aproximarão de acordo com as semelhanças de suas prioridades.

5. *Teatro-Fórum* (1 h)

— Leitura da peça *Orçamento participativo*

— Explicação da Estrutura Dramatúrgica do TF

— Formação de dois subgrupos: um com quatro alunos(as) da FEA e um(a) da ECA e outro com quatro alunos(as) da ECA e um(a) da FEA. Cada subgrupo terá uma prioridade coletiva e uma prioridade individual que represente uma região da cidade de Santo André (um subgrupo fará uma região mais rica e outro uma região mais pobre). Definir quem será o(a) curinga e quem serão oprimido(a) e opressor(a).

— Tempo de combinação dos grupos.

— PÃO, PÃO, MEL, MEL. Jogo de aquecimento para o fórum: música na qual cada grupo cantará a sequência invertida do outro grupo e do curinga, em coro.

— Apresentação com fórum dos dois grupos com curinga mediador, conforme percepção deles(as) de curinga (simulação da plenária, improvisação da cena 3). Pelo menos um(a) dos(as) atores(atrizes) deverá compor a mesa que representa a equipe de governo (prefeito(a) e seus(uas) secretários(as)). No fórum, apenas o(a) oprimido(a) pode ser substituído e o curinga dialoga com a plateia, de acordo com a orientação tradicional do TF.

— Trocar o(a) curinga e o(a) oprimido(a) de grupo acentuando as funções, respectivamente, de curinga opressor(a) e oprimido(a) narrador(a). Agora é possível substituir tanto o(a) oprimido(a) narrador(a) quanto o(a) curinga.

6. *Avaliação* (30 min)

— Compreensão do TO e do OP
— Avanço metodológico TO

7. *Café* (30 min)

Providenciar:

— Filmagem
— Fotografia
— Reserva de Sala
— Café
— Texto (telefone sem fio)
— Texto da peça (quinze cópias)
— Formulário de levantamento (quinze cópias)
— Declaração (quinze cópias)
— Estrutura da dramaturgia do TF (cartaz)

JOGOS DO ORÇAMENTO

Conforme mencionado no delineamento da simulação, a seleção dos jogos foi feita para que, antes de vivenciarem o processo de análise e composição direta sobre o orçamento, os(as) participantes se descontraíssem e descobrissem sensações no corpo a partir dos estímulos dos jogos. Evidentemente, as situações instauradas no jogo contribuíram para formular relações e introduzir vocabulários e problemas do Orçamento Participativo.

Desde a dinâmica de apresentação dos nomes os(as) participantes se mostraram dispostos(as) a desenvolver as instruções dadas. Como na primeira rodada não foram todos(as) os que conseguiram atingir o objetivo do jogo de receber seu nome de volta, foi perguntado ao grupo sobre o problema que havia sido gerado. Constatou-se que alguns(mas) jogadores(as) não se lembravam do nome que portavam e, assim, a cadeia não fechava. O(a) curinga[11] apontou também que ainda estavam na roda alguns nomes de pessoas que já haviam recebido o seu: poderia ser o caso de que algum(a) deles(as) tivesse se apresentado mais de uma vez com o seu nome próprio, sem trocar com os(as) parceiros(as). O grupo respondeu que se tratava mesmo de uma questão de memória: como haviam esquecido do nome que portavam, passavam algum nome repetido para os(as) outros(as). A realização da variante com o título de alguma disciplina que haviam cursado no semestre recém-finalizado mostrou como o mesmo procedimento pode ser aplicado a outras referências pessoais e que a troca pode ser uma forma de conhecer quem está compartilhando um ambiente. Dado que havia uma composição de alunos de graduação de três cursos diferentes, Artes Cênicas, Ciências Contábeis e Economia, a dinâmica foi uma forma de evidenciar alguma referência do contexto de onde são os(as) jogadores(as) e, também, possibilitar uma aproximação maior entre eles(as).

Iniciando o trabalho com os jogos do Teatro do Oprimido, o curinga deu instruções de realização, mas não se preocupou, por enquanto, em mencionar os nomes e categorias dos jogos. A progressão dos jogos sugerida por Boal (2005b)[12] só foi explicada em um momento de diálogo posterior.

---

[11] Quando se tratar da descrição dos jogos e técnicas o pesquisador será tido por curinga e os(as) participantes por atores(atrizes) para mais se aproximar ao escopo do Teatro do Oprimido.

Dentro da segunda categoria, escutar tudo o que se ouve, o primeiro jogo (Contrário de Jackson) incitou a atenção dos participantes aos comandos do curinga que, por vezes, deveria ser o oposto da ação que realizavam. Em poucos casos os(as) atores (atrizes) se confundiram, considerando que se empenharam a processar com cautela o que escutavam. Cabe ressaltar que com esse jogo os(as) atores(atrizes procederam na ocupação equilibrada do espaço sem que essa tenha sido uma orientação inicial.

Ainda na segunda categoria foi realizado o jogo Orçamento sem fio. Para fazer um teste, o curinga passou uma frase da esquerda para a direita de uma fila (estilo telefone sem fio): "O Orçamento Participativo é deliberativo". O último participante reproduziu a frase sem nenhuma distorção da inicial, o que significa que muito provavelmente todos(as) os(as) outros o fizeram também. Na segunda operação foi passado, da direita para a esquerda, um papel com as demandas mais votadas do OP de Embu[13] ao mesmo tempo que os(as) participantes conduziam a informação falando baixo no ouvido da pessoa ao lado. O primeiro participante leu apenas as demandas e os números referentes à ordem de votação, mas não leu os bairros e a quantidade de votos. Durante o longo tempo de passagem das oito demandas até o último jogador, houve momentos em que alguns(mas) participantes se desconcentraram do jogo ao passo que outros tentavam com dificuldade passar adiante a informação que haviam recebido. No final falou-se algo como "de 2 para 4" e "centro de segurança".

---

[12] Sentir tudo o que se toca, escutar tudo o que se ouve, ativando os vários sentidos, ver tudo o que se olha e memória dos sentidos.

[13] No Anexo 3 do livro consta o Relatório da Plenária Regional de 19-6-2010 de Embu.

De todos os elementos ficaram dois números e uma referência à demanda por "Mais segurança em todo o bairro". Algum(as) dos(as) participantes questionaram se o resultado não seria uma evidência de que, naquele grupo, a preocupação com a segurança era mais importante que outras como creche, lazer e pavimentação.

Já na categoria sentir tudo o que se toca, o jogo Ninguém com Ninguém foi feito para experimentar combinações dos(as) participantes por proximidade uns(mas) dos(as) outros(as) ou por toque de partes do corpo.[14] Assim, os(as) jogadores(as) se agruparam em função do número dito pelo(a) curinga, se aproximando ainda mais pelo toque. Em seguida, dispostos(as) em fileira, os(as) participantes tocavam com as mãos no próprio corpo nas partes ditas pelo(a) curinga, e, por vezes, ele apontava para lugares diferentes dos que dizia. A descontração foi muito grande neste jogo.

O jogo Mercado Persa, dentro novamente da segunda categoria, foi realizado a partir da orientação de que, em uma língua inventada, os(as) atores(atrizes) deveriam vender uns(mas) aos(às) outros(as) um produto fantástico, fisicalizando-o. O jogo gerou certas dúvidas entre os(as) participantes. Como deveriam tentar convencer o outro de sua proposta, não se sabia ainda se era necessário comprar o produto que lhe interessasse. Assim, o(a) curinga respondeu que o objetivo do jogo era vender o seu produto fantástico mas perceber as semelhanças com os produtos dos(as) outros. Como os(as) atores(atrizes) na maioria das vezes se fixavam em duplas, o(a) curinga instruiu que fizessem rodízio para poder conhecer o maior número de propostas. A substituição da fala em blablação/gromelô pelo português, e vice-versa, conferiu ao jogo uma dinâmica diferente: se alguns atores(atrizes) criaram novos atributos dos produtos, outros narraram a dificuldade em fisicalizar o produto dizendo com todas as letras do que se tratava. Observou-se que os(as) atores(atrizes) estavam mais preocupados em demonstrar as características aos outros que acompanhavam com atenção do que os convencer a comprar o produto. Um(a) dos(as) atores(atrizes), por sua vez, se dedicou mais a circular no mercado anunciando o preço do seu produto. O(a) curinga pediu, então, que os(as) participantes se aproximassem dos que venderam produtos com características semelhantes. Formaram-se três grupos. No primeiro estavam os(as) que tinham produtos ligados à transcendência pela magia, como uma acepção da palavra *fantástico* presente na enunciação do jogo. Em outro, os produtos estavam associados à potência que causava no(a) usuário(a), ou seja, fantástico no sentido dos resultados proporcionados. Os(as) integrantes do terceiro grupo disseram que se aproximaram porque não se encaixaram nos outros dois. Embora houvesse uma ideia dos produtos dos dois primeiros grupos, alguns(mas) dos(as) jogadores(as) que estavam ali não sabiam em que exatamente o seu produto tinha relação com os demais.

---

[14] Exemplos de instrução: três narizes; três orelhas esquerdas com um joelho direito; quatro cabeças; um cotovelo esquerdo com um pé esquerdo.

No jogo 1, 2, 3 de Bradford, quinta categoria, foram formadas cinco duplas. A instrução de intercalar a sequência dos números de 1 a 3 entre os(as) participantes foi enunciada, repetida e exemplificada. Não houve maiores dificuldades na substituição dos números por gestos e sons. Depois de experimentarem as sequências de gestos e sons para as sequências 2, 1, 3 e 1, 3, 2, o grupo observou cada uma das duplas fazendo a sequência que tinham achado mais fácil: todos preferiram a primeira, 1, 2, 3. Houve uma dupla que se confundiu mais porque havia escolhido sons muito parecidos para os gestos e uma outra dupla que inseriu um gesto no número 2 mas continuou anunciando o número, o que minimizou o erro.

O jogo Cobra de Vidro, delicado por se tratar da categoria de estímulo dos vários sentidos sem a visão (necessitando que os participantes estivessem de olhos fechados), demandou uma atenção especial do curinga. Começando em roda, um(a) atrás do(a) outro(a), os(as) jogadores(as) deveriam apalpar a cabeça do colega da frente para registrar características de altura, formato da cabeça, volume dos cabelos, etc. O(a) curinga retirou os(as) atores(atrizes) um(a) a um(a) distribuindo-os(as) aleatoriamente pelo espaço. Em seguida, solicitou-se que buscassem a pessoa da frente a partir do toque na cabeça dos(as) participantes para que a roda inicial fosse formada novamente. A maioria dos(as) participantes chegou rápido na sua posição, no entanto aguardaram as duas pessoas que ainda buscavam inserir-se. Esse foi um dos momentos do encontro em que o estado de concentração estava maior. O silêncio não incomodou, como foi o caso da segunda etapa do Orçamento sem fio, pelo contrário, foi o principal estímulo para a realização do jogo com maior segurança.

No jogo O(a) Cacique, da categoria ver tudo o que se olha, foi solicitado que um(a) voluntário(a) se retirasse da sala. O grupo então combinou quem seria o(a) líder que conduziria os movimentos e sons. Na primeira rodada o observador teve dificuldade em adivinhar quem era o(a) cacique porque os movimentos e sons não mudavam. Foi necessário que o curinga desse a instrução de que o(a) líder alterasse a ação do grupo para facilitar a percepção do observador. Na segunda rodada, o líder virou observador e o novo líder, que também não variou muito os movimentos e sons, acabou sendo descoberto assim que propôs a primeira mudança.

Para não perder a energia do grupo, o curinga passou imediatamente para a etapa do Teatro-Imagem deixando para um momento posterior o esclarecimento sobre os jogos. Como não houve muito tempo depois, os jogos foram apenas nomeados e dimensionados nas categorias do Teatro do Oprimido, não tendo sido possível a reflexão de cada um deles. Considera-se, entretanto, que muitos foram os ganhos dos jogos para o processo de reflexão sobre o orçamento.

Nos *jogos de apresentação*, por exemplo, instaura-se a necessidade em se ter alguma referência das pessoas que estão conosco. No início de uma plenária de Orçamento Participativo o mediador agradece a presença do auditório e pede para que se levantem as pessoas de cada bairro. Esse momento é fundamental para a noção de composição do grupo. Na simulação a referência da disciplina que haviam cursado no semestre permitiu uma interação de aproximação de áreas distintas e também de compartilhamento de diferentes aspectos da mesma área quando se tratava de pessoas do mesmo curso ou habilitação.

Nos *jogos de inversão* foi estimulada a percepção da necessidade de atenção à mediação de uma atividade em grupo e de que o acordo de grupo pode prevalecer mesmo contrário a uma indicação. No contexto do Orçamento Participativo, por seu turno, a participação na assembleia de alguns(mas) cidadãos(ãs) se dá às vezes não pela sua motivação em reivindicar uma demanda, mas para votar em uma prioridade alheia, que pode estar associada a uma liderança de bairro, por exemplo. Assim, com este jogo é possível constatar que a votação pode ser contrária à da liderança, mas fundada em um acordo de grupo.

No Orçamento sem fio, *jogo de informação*, há a clara preocupação em transmitir as informações mantendo o máximo de detalhes. Preservar as prioridades elegidas pela população é responsabilidade dos(as) conselheiros(as) representantes e da equipe de governo. Além disso, considera-se que a partir desse jogo é possível encontrar o valor das distorções. Nesse sentido, não é tão interessante apontar o volume de informações a serem transmitidas, mas destacar o que fica dentre tantos fatores. Com isso questiona-se o quanto que as medidas realizadas por um governo que consulta a população sobre as prioridades preservam as características das demandas originais.

Nos *jogos de agrupamento* combinam-se os(as) participantes de diferentes maneiras: ao passo que é possível a aproximação de um conjunto de pessoas em torno de uma demanda para o orçamento, quando se trata de outro assunto os agrupamentos provavelmente serão diferentes. Perceber essas nuances possibilita despersonalizar as prioridades e estimular a composição de grupos a partir de reivindicações verdadeiras. No caso específico do jogo Mercado Persa o problema de aproximação das demandas é acentuado já que mesmo em caso de produtos parecidos há a diferença de verbalização e fisicalização. Com a metáfora do produto, que representa uma prioridade orçamentária, uma pessoa pode estar tentando convencer outra da sua demanda sem saber que a outra tem uma reivindicação parecida.

O trabalho com sequências contribui no ordenamento de fatores e elaboração de analogias. O procedimento de substituição de números por gestos e sons e alteração da sequência estimula a atribuição de significação para eventos e a elaboração da memória a partir de referências distintas. São os *jogos de sequência*.

Nos *jogos de percepção*, em que a visão é retirada, os outros sentidos são aguçados e o foco do grupo no cumprimento da tarefa aumenta. Vários aspectos podem ser formulados na relação deste jogo com o Orçamento Participativo. Um deles é o fator da aproximação a uma determinada pessoa ou prioridade dentre tantas presentes. O fato de não depender do que se olha para realizar uma ação torna mais sincera a demanda de uma pessoa, embora assim como os outros sentidos, a visão também seja fundamental para a conexão de uma prioridade individual com outra coletiva. Mas, de todo modo, a questão que fica é: como estimular no processo do orçamento os outros sentidos, que não a visão, justo quando se trata de uma esfera em que a transparência é um princípio fundamental, que está ligado, sobretudo, ao olhar das contas?

Por fim, nos *jogos de liderança* estimula-se que quando um grupo formula uma questão ou realiza uma tarefa seja identificada a existência de condução. Embora nem sempre seja esse o caso, no Orçamento Participativo há pessoas que se aproveitam da posição de destaque na comunidade para conduzir as prioridades coletivas a partir de uma individual. O jogo O(a) Cacique, por exemplo, pode contribuir para aguçar a visão com o fim de identificar a possibilidade de manipulação ou simplesmente perceber que há uma condução das vontades no orçamento.

Em seguida iniciou-se o trabalho com as técnicas do Teatro do Oprimido: Teatro-Imagem e Teatro-Fórum.

IMAGENS DO ORÇAMENTO

O trabalho com o Teatro-Imagem foi planejado em três etapas no roteiro: Máquina do Orçamento, Imagens das prioridades e Prioridades coletivas. Ao passo que no primeiro o foco é na composição em grupo no segundo a formulação de imagem no corpo está no âmbito individual, e o terceiro abrange a passagem para a formação dos subgrupos a partir da proximidade das prioridades.

Iniciou-se com o trabalho da Máquina, cuja instrução inicial não mencionava o orçamento. O(a) curinga solicitou que os(as) participantes se colocassem no espaço um(a) a um(a) com uma proposta de imagem e som repetitivos. Cada intervenção deveria ter conexão com a anterior ou com o conjunto que havia sido estabelecido até o momento da entrada do(a) jogador(a).

Foi explicado que o objetivo era produzir uma máquina em que cada um(a) seria uma peça interdependente. Um dos atores questionou se a ideia de organismo não seria mais adequada para a investigação do grupo já que traria uma dimensão de vida ao exercício em vez do funcionamento mecânico da máquina. Embora ainda não tivesse sido relacionada diretamente à trajetória do encontro, a máquina despertou o pensamento para a estrutura de um sistema que poderia aproximar-se mais de uma perspectiva orgânica na visão dos(as) participantes. Em resposta, o curinga reforçou que a instrução solicitava a composição de uma máquina que, como máquina, não é orgânica, assim como suas peças.

A primeira intervenção foi justamente do participante que iniciou esse questionamento sobre a organicidade do sistema que faríamos. A proposta dele foi realizada a partir de sua colocação no chão, formando uma curvatura da coluna para baixo, apoiando-se com os braços na frente. O movimento leve de inclinação da cabeça era acompanhado de um som constituído na acentuação do processo respiratório.

Dentro de alguns instantes, uma atriz colocou-se de pé ao lado do primeiro, posicionando a mão esquerda acima de sua cabeça, sem encostar. A mão direita, fixa no espaço, esperava a outra mão que acompanhava o movimento da cabeça do primeiro ator. A terceira jogadora se sentou atrás do primeiro jogador e apoiou suas costas nas dele fazendo um som de "tique-taque". A quarta proposição criou uma ruptura sonora e de velocidade na composição: um ator se colocou ao lado da dupla de pernas abertas, o que lhe proporcionava um movimento grande e esticado. Sua mão direita esperava que as duas mãos da atriz se encostassem para que fosse desenhado um movimento brusco até seu braço esquerdo, esticado do outro lado. Um outro ator se colocou abaixo do braço esquerdo do terceiro, com as mãos acima de sua cabeça. A cada vez que o terceiro ator batia uma mão na outra, o quarto jogador acionava um movimento de mola para baixo com todo o corpo, em cócoras, fazendo um som de "tóin". Por fim, um ator deitou-se abaixo da jogadora que havia proposto o movimento com as mãos acima da cabeça do primeiro. Nessa proposta, o ator esticou o braço direito e fez movimentos repetitivos com a mão gerando um som semelhante a uma impressora, soava "zu-zu".

Em seguida o(a) curinga disse que, um(a) por um(a), os(as) atores(atrizes) seriam retirados(as) para observar o funcionamento da máquina. A atriz retirada primeiro não provocou grande alteração no sistema, mas, ao retirar a mola, o ator que fazia o movimento de um lado para o outro com os braços, quando chegou na posição em que estava o ator que saiu, continuou o movimento até o chão. Em seguida, ao inserir novamente o ator que fazia a mola e retirar o que realizava o grande movimento com os braços, a mola não continuou seu movimento, ficava parada. Ao retirar a atriz que fazia o movimento com as mãos em cima da cabeça do primeiro jogador, o ator que fazia o grande movimento com os braços não continuou o movimento, mas em seguida o fez, mesmo sem essa atriz. A retirada do ator que fez a última proposta não causou alteração no movimento, mas por seu som ter marcado demasiadamente a composição, o ambiente sonoro parecia outro. Por fim, com a saída do primeiro jogador, foi estabelecida a dúvida sobre a continuidade de todos. Embora tenham seguido a realização dos movimentos e sons, de maneira cada vez mais lenta, havia uma sensação de vazio.

Finalizadas as saídas de quem estava dentro, formou-se uma roda em que foi possível compartilhar impressões sobre o exercício: seis jogadores(as) haviam participado da composição e outros quatro assistiram o tempo todo. Uma primeira leitura procedeu numa analogia ao sistema digestório formado de um núcleo com boca, intestino grosso, intestino delgado e ânus e de dois órgãos acessórios: vesícula e fígado. O interessante dessa leitura é que ela pontua o caráter orgânico do sistema criado, indicando bem a função de cada imagem. De todo modo, havia um fluxo, mais ou menos concentrado neste núcleo, que parecia transportar algo, e os dois outros "órgãos" teriam sido destacados do núcleo por não fazer parte da trilha de transporte.

Uma dúvida foi levantada: quando uma peça importante sai, as outras devem continuar seu movimento? O debate sobre essa questão gerou a reflexão sobre o próprio ato de agir no coletivo: o quanto que a ação de um(a) depende da ação dos(as) outros(as). Um dos participantes, o que se posicionou deitado, com o braço esticado e mão fazendo o som de "zu-zu", respondeu que tinha uma proposta no começo, mas a composição do grupo foi mais forte e o fez adaptá-la. Já o ator que estava de pé e levava os braços de um lado para o outro explicou que a peça da mola dava medida ao seu movimento, e com a retirada dessa peça, seus braços chegavam fortes no chão: quando a mola retornou foi preciso que ele fizesse um movimento mais leve para não machucar o outro ator. Já o participante que fez a mola justificou sua intenção de entrar no movimento dizendo que a composição no começo estava muito calma, mas quando o participante anterior propôs o movimento com os braços, ele levou um susto e quis entrar.

O participante que propôs a primeira imagem questionou se não seria possível que a proposta de uma pessoa não tivesse interferência das anteriores. O pesquisador afirmou ter sido interessante a dúvida como uma questão para o exercício da máquina. Dado que em seguida seria feita a máquina do orçamento, havia a possibilidade de experimentar uma composição na qual, por exemplo, uma intervenção tivesse ou não interferência das sugestões anteriores. Mas o que é essa interferência? O primeiro participante esclareceu que as imagens, apesar de serem formadas por movimentos repetitivos, dependiam de uma sugestão anterior desde o momento da concepção. Assim, seria evidente que, ao retirar uma das peças anteriores, haveria um impacto nas posteriores. No entanto, a proposta de não relacionar uma sugestão a outra como uma função de causa e consequência, como havia interpretado a atriz que fazia o movimento com as mãos em cima da cabeça do primeiro jogador, abriria a possibilidade de retirar uma peça sem causar uma interferência no funcionamento das outras.

O curinga considerou que o debate gerado na análise da mesma forma que motivou diferentes leituras da primeira máquina, poderia levar à mesma reflexão quando se tratasse da máquina do orçamento. De fato, seria interessante saber se a mesma dúvida com relação ao funcionamento do sistema se aplicava quando se tratasse de uma composição a partir da ideia de orçamento. Assim, foi solicitado que os(as) participantes repetissem o exercício com a mesma instrução da primeira, só que agora com a proposta de se chegar ao orçamento. Assim, eles(as) deveriam entrar novamente um(a) a um(a) propondo um movimento e um som, e, a partir da segunda intervenção, seria possível haver relação com a sugestão imediatamente anterior ou o conjunto até aquele momento.

A primeira atriz a propor se colocou no centro e fazia um movimento repetitivo com a cabeça. Dado que seus lábios estavam soltos, o som produzido na boca acompanhava o movimento com um "bululu". A segunda proposta foi de um ator que agachou em frente à primeira atriz e, com tônus, recebia algo da boca da participante e jogava do seu lado esquerdo produzindo um suspiro que acompanhava seu movimento: como se saísse algo da boca dela e como se ele fosse um trabalhador, possivelmente. O terceiro ajoelhou-se ao lado direito da primeira atriz, um pouco atrás, e levantava o braço direito com a mão aberta e abria a boca com uma intenção inconclusa toda vez que ela fazia "bululu" e o segundo participante jogava algo do seu lado. Em seguida, um participante se colocou ao lado esquerdo da primeira jogadora e parecia antecipar o "bululu" com um chute e som "pá", provocando o movimento dela com a cabeça. A próxima intervenção deu continuidade ao movimento do segundo: à medida que este atirava algo a seu lado, o quinto jogador recebia com as mãos e levava adiante com passos rápidos e atirava à frente. Assemelhava-se a um robô pelos passos que dava e o som que fazia: "tã-tã-tã-tã". A sexta proposta dialogava com a terceira: de pé, atrás da primeira jogadora, a atriz parecia repreender o outro participante com o dedo indicador na boca e som de "shhh" toda vez que este fazia o gesto com a mão. O sétimo jogador se colocou de pé na frente de todos os participantes e, de costas para eles, fazia um movimento de relógio cujo percurso era formado pelo braço direito. A oitava intervenção parecia concluir o transporte iniciado pelo segundo e continuado pelo quinto jogador: o participante se colocou estirado no chão de braços e pernas abertas (perna esquerda dobrada). Como estava logo abaixo daquilo que era atirado à frente, assim que ele recebia esse conteúdo imaginário produzia um som que se assemelhava a uma gargalhada e movimentava seus braços e pernas simultaneamente. Seu movimento e som eram breves e dependiam do anterior.

A última proposta foi de uma atriz que se colocou do lado esquerdo da primeira, à frente, e apontava com o braço direito para o movimento que fazia o quinto jogador.

Em seguida, os(as) participantes começaram a ser retirados(as) para observar o restante da máquina sem ele(a). O primeiro que saiu foi o jogador que chutava a cabeça da primeira atriz. Aos poucos a máquina foi desacelerando, o transporte era demorado, o relógio denotava o tempo lento e o participante do fim do fluxo também gargalhava em câmera lenta. A próxima jogadora saiu sem que as demais peças alterassem a proposta: era a que repreendia o jogador que fazia o gesto com a mão. Ao sair o jogador que fazia o transporte para frente, surpreendentemente o jogador estirado que estava no fim da cadeia continuou dando sua gargalhada e fazendo o som com a mesma frequência. Quando saiu o jogador que fazia o gesto com a mão, a jogadora que o repreendia continuava com seu movimento normalmente também. A saída da jogadora que apontava o transporte também não alterou o fluxo da máquina. No entanto, com a saída do ator que recebia algo da primeira atriz com seus braços e atirava para o lado esquerdo, a máquina parou por alguns instantes. O participante que dava o chute foi o primeiro a retomar o movimento estimulando os demais a continuarem, mas, de certa forma, não fazia sentido porque parecia que não havia nada no fluxo: a máquina havia ficado nua. Quando saiu o relógio, a máquina se movimentou um pouco mais rápido. Ao sair a primeira atriz que tinha estimulado a composição de todos, não houve alteração significativa, os(as) outros(as) participantes nem sequer pareciam estranhar.

O curinga pediu, então, que fosse feita uma roda para que o exercício da máquina do orçamento pudesse ser analisado. O primeiro comentário foi justamente sobre a saída da primeira jogadora: o participante ficou indignado com o fato de o movimento coletivo não ter sido modificado. A observação de outro ator foi a de que o estímulo de concepção da intervenção se balizou dessa vez menos por causa e consequência do que pela trilha sonora, tanto que quando um som era quebrado, os jogadores ficavam perdidos. O motivo era que a música repetitiva ajudava na configuração do ambiente de máquina. Sobre a composição inteira, um participante observou que havia um ritmo, uma velocidade. A atriz que ficou de fora comentou que houve um momento em que eles começaram a perder o ritmo: houve descontração ao lembrarem da gargalhada em câmera lenta. A atriz disse ainda como o jogador deve ter pensado: “como não está chegando aqui, vou fazer mais devagar meu movimento". Comentou-se que esse exercício durou mais que o anterior.

Como estímulo à reflexão sobre o resultado da composição, o pesquisador questionou se os(as) participantes estavam de acordo que o conjunto de intervenções formou uma narrativa. Uma participante compartilhou sua leitura sobre as funções desempenhadas: a linha que saía da boca da primeira intervenção, transportada até aquele que estava esticado, dependia do gesto do ator que estava impedido de falar. De acordo com ela, a máquina era um ciclo que dependia do espaço de fala, que tentava instaurar o ator que fazia o gesto com a mão, para que o relógio pudesse funcionar. O participante que fez o relógio disse então que sua proposta tinha sido gerada a partir da sua intenção de compor o orçamento, apesar de não entender como o que estava se fazendo nesta máquina até então tinha ligação com o tema. A atriz que ficou de fora comentou que por não conseguir interpretar a relação com o orçamento preferiu não propor a imagem. Seguiu-se um comentário dizendo que nem todas as sugestões estariam ligadas, *a priori*, ao tema, como era o caso do chute. O jogador que fez o relógio complementou sua fala dizendo que havia recordado de um comentário do curinga no começo da simulação de que o orçamento é um planejamento para o que seria feito no ano seguinte e disse então que mesmo com o impasse entre aquele que queria falar, o ator que fazia o gesto com a mão e a atriz que o repreendia, o tempo continuava passando e mesmo com o passar do tempo a máquina funcionava normalmente. Sua leitura é que todos ali estavam compondo juntos um organismo, mas que havia uma pessoa que estava tentando alterar a ordem das coisas, o jogador que fazia o gesto com a mão, mas que estava sendo impedido. Disse ainda que quando o conjunto começou a funcionar em uma velocidade mais lenta, ele se admirou: "olha, o sistema está falindo".

Sobre a pessoa que estava na ponta, deitada no chão, uma participante comentou que ela era alimentada pelo conjunto do sistema como se estivessem levando a ela "o pão e o circo". O participante que fez o gesto com a mão então disse que entendeu que, no contexto do Orçamento Participativo, havia alguém que tinha feito uma solicitação que não era atendido, mas que era transportado até uma pessoa superior no fim da linha que ria de sua necessidade, o chute e a repreensão seriam respostas à sua manifestação. O sistema, segundo ele, mostra como acontece o desdém sobre a opinião das pessoas da sociedade, as quais ele representava.

Um dos atores disse que no exercício da máquina cada um assume uma função e que não é possível perceber o conjunto quando se está realizando a composição até porque algumas pessoas estavam fora do seu campo de visão. Por isso ele ainda não tinha podido estabelecer relações de leitura com o tema do orçamento ou um sistema social de modo geral. Mas ao sair da máquina e ver o todo, era possível entender o que estava se passando. Segundo ele, quando se está dentro só se pensa naquilo que está fazendo. Uma atriz perguntou se quando ele tinha saído ele se imaginou dentro ou se ele podia entender a máquina sem sua ação, mas ele não soube responder. O ator que fez o relógio também apontou essa dificuldade já que estava de costas para todos(as).

O(a) curinga então ponderou que a alienação de cada um(a), considerando a visão parcial, tinha aparecido na máquina cujo foco era o orçamento, mas questionou se caso tivessem composto a máquina do Orçamento Participativo esse elemento também apareceria. Alguns(mas) participantes disseram que achavam que aquela máquina já era do OP, e uma delas comentou que pensava que orçamento fosse um apelido de Orçamento Participativo, mas que fossem a mesma coisa. Outro participante disse que havia pensado especificamente no orçamento durante a composição e que a questão da participação veio na leitura, por conta da trajetória do encontro. De acordo com ele, a palavra *orçamento* tem um grande teor mercadológico e que em sua contribuição como relógio tinha intencionado dar destaque ao fator tempo. O ator que havia relatado a dificuldade de interagir sua proposta com o todo então falou que o tempo agia independentemente da máquina, que mesmo que a máquina quisesse pará-lo, ele continuava.

Para ter mais leituras sobre o impasse entre aquele que fazia o gesto e aquela que o repreendia, o curinga questionou o grupo sobre quem eram eles. Alguém disse que um estava tentando falar sobre a máquina que estava sendo criada enquanto o outro não o deixava falar. Houve uma segunda leitura de um ator que apontou que na verdade a pessoa que fazia o gesto estava tentando se agregar à máquina, e cumpria a função de registrar o dinheiro que estava sendo jogado, e seu movimento era uma contagem de supervisão, como se fosse um contador. Outro jogador ressaltou que ele se espantava cada vez que o dinheiro era jogado fora.

O curinga então comentou que o fluxo contínuo desta máquina, diferentemente da anterior, terminava com a ponta do sistema, não retornando para ele. Questionou então o que estava sendo transportado no fluxo: dinheiro, serviço, produto, alimento, etc. O ator que fez o gesto com a mão disse que pelo fato de ele ter entrado com a ideia do Orçamento Participativo, havia entendido que o fluxo levava a opinião da população.

Em seguida questionou-se sobre a proposta do ator que estava dando um chute. Uma atriz disse que a primeira intervenção representava alguém que estava cuspindo, falando alguma coisa e que o chute vinha para agredi-la. Disseram que essa era a proposta que ativava todas as outras porque quando ele saiu houve uma mudança na operação de todos(as). Destacou-se que o "cuspe" era um desdobramento do "chute". A atriz que agia repreendendo o que fazia o gesto com a mão interpretou que a primeira "falava, falava, falava, cuspia, cuspia, cuspia", ou seja, só ela queria falar, ao passo que o ator que deu o chute estava meio revoltado com isso. Também disse que, apesar da ordem chute-cuspe, toda vez que a primeira falava, o segundo sentia vontade de destruir aquilo. Quanto ao participante que fez o gesto com a mão, a atriz acreditava que ele queria dizer algo em contraposição a tudo aquilo, manifestar a sua opinião. A própria ação dessa atriz tinha ligação com a primeira participante da qual ela seria "puxa-saco" e cumpriria a função de segurar os que estavam tentando impedi-la de falar, para não atingi-la. Enquanto isso, de acordo com ela, a primeira pessoa soltava uma infinidade de pedras, "só soltava pedra, só soltava pedra", que eram carregadas e chegavam até uma pessoa que estava à margem de toda aquela situação, que não tinha nem noção do que estava recebendo.

O curinga apontou que o participante que estava à margem estava sozinho, ao passo que havia um número muito grande de pessoas. Um jogador comentou que esse participante trazia a ideia de indivíduo enquanto todos os outros compunham o sistema. Então o curinga comentou que como resposta à solicitação que fizessem à máquina do orçamento o grupo havia composto uma pessoa que pudesse estar fora do orçamento. O pesquisador queria saber se os participantes enxergavam o grande sistema que conduzia o orçamento como o governo. A atriz que havia proposto a imagem que indicava com o dedo o processo de transporte comentou que a imagem estava desbalanceada porque havia um grande número de peças para atender uma única pessoa. Fez ainda a comparação com a produção de um evento: às vezes é preciso mobilizar um número muito alto de pessoas e recursos para um resultado efêmero, de três ou quatro horas. Da mesma forma, o governo teria um esforço muito grande para um atendimento de apenas quatro anos. O montante das obras foi um exemplo concreto dado pelo curinga que disse que para construir um prédio são gastos milhões de reais. A necessidade das obras foi então questionada por uma participante que fez uma comparação com seu contexto na universidade: o quadrado das artes, onde eventualmente são feitas intervenções artísticas, mas que é sistematicamente utilizado para articulações políticas de estudantes entrou em reforma sem que os estudantes soubessem; o resultado da reforma foi um novo quadrado e não outra coisa como se supunha, ou seja, para que tanto esforço em uma "obra" sobre algo que está funcionando bem?

O curinga perguntou se, por conta de o sistema ter um fluxo de mão única, ele não representaria o assistencialismo do Estado. Foi comentado que, de alguma forma, a pessoa que carregava algo para o participante que estava deitado acabava trazendo um *feedback* para o sistema já que trazia a necessidade de levar mais "alimento" da próxima vez. O ator que carregava algo até a ponta do sistema disse que havia um fechamento do ciclo com a sonoridade que se fazia entre o participante que estava deitado e ele. Entretanto, outra participante comentou que se tratava sim de um caso de assistencialismo já que o produto que era gerado e carregado morria ali, mas também porque apesar de interagir por meio de sua gargalhada e afetar os outros com isso, o sistema não dava espaço para que ele pudesse agir para formar um círculo. Com relação à ideia de círculo que foi vislumbrada, e afirmando que a imagem da composição do orçamento havia se aproximado do assistencialismo, outra participante comentou que para ela a imagem oposta ao assistencialismo seria não o círculo mas a disseminação. Entretanto, como a instrução do exercício dizia que era necessário fazer um movimento repetitivo parecia óbvio que o resultado deveria ser um ciclo vicioso ou um caminho fixo, sem possibilidade de reconstrução ou disseminação.

Para pensar em outras possibilidades de leitura além do ciclo vicioso, um jogador disse que o próprio fato de sair da máquina propunha uma alteração de ritmo e que isso era uma quebra importante. Uma participante pensou se não seria possível que ao voltar para a máquina o(a) participante agisse de forma diferente, afetando os(as) outros(as). Outra atriz respondeu que a regra do jogo supunha que ao repetir seu próprio movimento não era possível alterar o do outro. Um ator disse que seria possível alterar a movimentação, mas não sabia se poderia continuá-la já que por mais que uma ação possa interferir na outra, a ideia de sistema continua valendo.

O exercício de Teatro-Imagem desenvolvido em uma progressão permitiu que o tema fosse experimentado no corpo antes de ser elaborado em palavras. A composição do grupo gerou, por sua vez uma série de leituras interessantes. A polissemia das imagens havia gerado entre os(as) participantes um debate produtivo em que as ideias se somavam e as interpretações diferentes sempre reapareciam na análise. Ao contrário do Teatro-Fórum, em que a ideia da análise dos(as) espectadores(as) entra em uma lógica em que cada intervenção revela a inteireza de uma proposta que pode chegar até mesmo a ser descartada, no Teatro-Imagem a textualidade das imagens se compunha justamente a partir das análises.

De fato, com o exercício muitas imagens de orçamento foram levantadas. As leituras pelo Teatro-Imagem permitiram acessar o tema do orçamento com certa liberdade nas interpretações. O orçamento como um sistema composto por um grande número de pessoas que trabalham para gerar felicidades efêmeras para poucas, o Orçamento Participativo como espaço em que as reivindicações da população são despejadas nas mãos de um governante que as ignora, o Orçamento Participativo como um lugar em que as demandas são cuspidas, o orçamento como um lugar de luta em que há a defesa e o ataque, o orçamento como revelador do conflito entre aquele cuja fala tem mais destaque e o que não tem voz e é violento, o orçamento como um fluxo que não retorna para fechar o ciclo, o orçamento como meio de processamento de um dinheiro que é atentamente controlado, o orçamento regido pelo tempo do governo, mas também o orçamento em que as pessoas saem da operação alienada e observam o todo, o orçamento como forma de entendimento dos ciclos econômicos e políticos e orçamento como um sistema social dinâmico, passível de redesenho.

Como o debate foi extenso e calmo, o curinga preferiu concentrar o exercício com o Teatro-Imagem nas máquinas que haviam sido produzidas, sem abordar as dinâmicas de prioridade que constavam no roteiro. Antes de passar para a próxima etapa do encontro, o curinga quis, então, partilhar com os(as) participantes uma das preocupações da pesquisa: o estímulo da participação partindo do governo. Por que é que é o governo que estimula a participação no OP? Por que se deseja tanto a participação? E, retomando-se o problema da pesquisa: de que forma o teatro possibilita redimensionar os processos de participação no orçamento? O caso de Santo André foi então comentado como um instrumento de promoção dessa participação no OP por meio do teatro. Quando questionado sobre o histórico dos programas em Santo André, o pesquisador pontuou algumas informações pertinentes à relação entre eles e também as fases do governo da cidade de 1997 a 2008.

Em seguida, o pesquisador distribuiu o texto do esquete *Orçamento participativo*"[15] juntamente com um formulário de levantamento das impressões e explicou que os(as) participantes deveriam ler o texto e depois registrar suas percepções.

O período de leitura e registro foi simultâneo a uma pausa de aproximadamente quinze minutos para continuar com a proposta de Teatro-Fórum relatada a seguir.

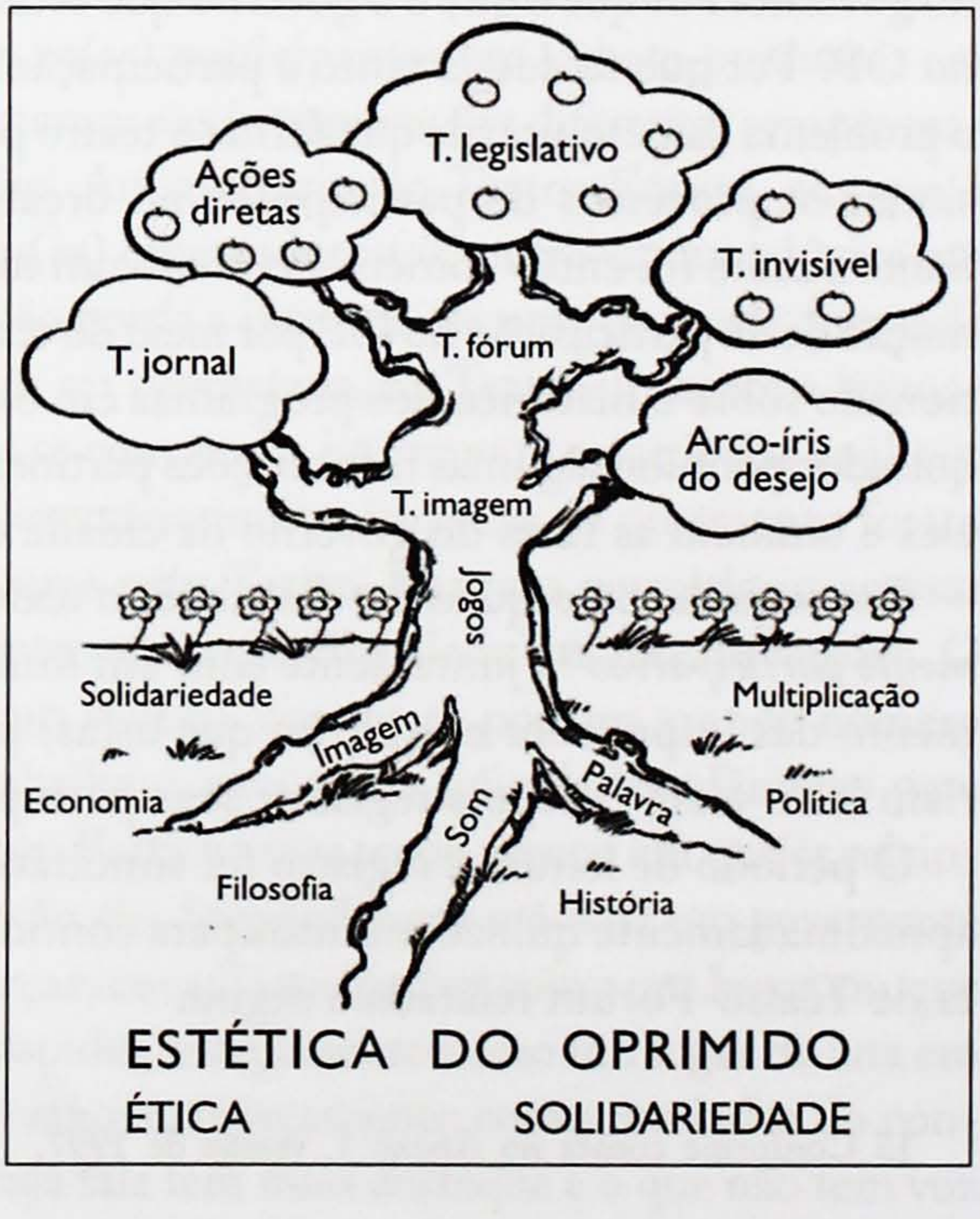
---

15 Conforme consta no Anexo 1, versão de 1997.

FÓRUNS DO ORÇAMENTO

Após a leitura, registro e pausa, o pesquisador retomou a condução das atividades solicitando que os(as) participantes se aproximassem da parede em que estavam pregados dois cartazes. Nesse momento seria feita uma exposição sobre alguns conceitos e técnicas do Teatro do Oprimido.

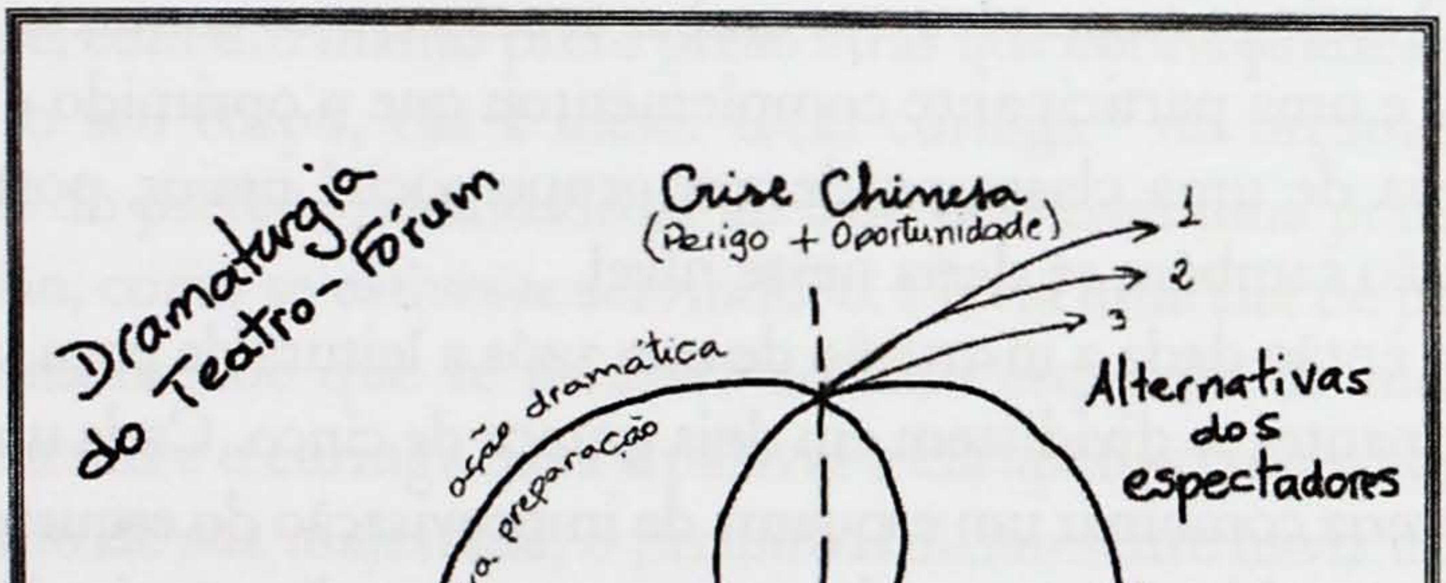
O primeiro cartaz retratava a Árvore do Teatro do Oprimido. Inicialmente foram justificados os jogos realizados no começo da oficina dentro da sequência sugerida por Boal (2005b). A proposta do Teatro-Imagem também foi localizada no conjunto das técnicas do TO, ao lado do Teatro-Fórum: ambas no tronco da árvore fomentando as frentes de ação das demais técnicas.


T. legislativo
Ações diretas
T. invisível
T. jornal
T. fórum
Arco-íris do desejo
T. imagem
Jogos
Solidariedade
Multiplicação
Imagem
Economia
Palavra
Política
Som
Filosofia
História
ESTÉTICA DO OPRIMIDO
ÉTICA
SOLIDARIEDADE

Fonte: Boal (2005a).

O segundo cartaz continha a Estrutura da Dramaturgia do Teatro-Fórum com as etapas de contrapreparação (apresentação dos personagens e do contexto indireto do conflito), crise chinesa (ápice da ação dramática em que o protagonista enfrenta o antagonista com a possibilidade de derrota ou superação, perigo ou oportunidade) e desenlace (em que o protagonista fracassa necessariamente). Havia no desenho as linhas de intervenção da plateia que, segundo a orientação de Boal devem ser no mínimo três, já que fazer só uma solução fixa o curso de ação naquela alternativa e duas concentram a atenção entre uma e outra, enquanto a partir da terceira vê-se que é possível haver várias outras. O papel do curinga foi conceituado como um mediador da peça com o público para aquecer os(as) espectadores(as) antes da apresentação e conduzir o fórum.

ESTRUTURA DA DRAMATURGIA DO TEATRO FÓRUM


Dramaturgia do Teatro-Fórum
Crise Chinesa
(Perigo + Oportunidade)
1
2
3
Alternativas dos espectadores
ação dramática
contra preparação
Protagonista
(oprimido)
Antagonista
(opressor)
Desenlace
CONFLITO
claro e objetivo que expresse
o desejo e a necessidade
do grupo em transformar
sua realidade.

Fonte: Elaborado pelos curingas do CTO-Rio em maio de 2008.

O contexto de criação da metodologia do Teatro do Oprimido foi explicado a partir da referência da trajetória de Boal na América Latina e na Europa. Ao passo que na América Latina as opressões eram concretas como fome e desemprego, na Europa eram mais subjetivas como o medo e a solidão.

A diferenciação entre conceitos com os quais comumente se confunde o termo *opressão* foi, então, realizada. Compressão, quando alguém está achatado em uma situação e não tem por onde sair; a pressão, quando há um estímulo social para que haja uma ação do indivíduo; a repressão pressupõe a tortura e impossibilidade de diálogo por conta da agressividade; a depressão quando uma pessoa se rende ao fracasso e opressão quando o fracasso não impede que haja uma busca pela realização do desejo. Assim, foi comentada a importância que tem a questão do desejo como chave de compreensão da opressão. Houve uma dúvida sobre qual se dava no nível do indivíduo: a opressão ou a depressão. O curinga respondeu que ambas se referem ao contexto individual e uma participante complementou que o oprimido é uma alegoria de uma classe ou de um grupo social maior, portanto opressão também se daria neste nível.

Foi então dada a instrução de que após a leitura da peça os(as) participantes se dividissem em dois grupos de cinco. Cada um deles deveria combinar um esquema de improvisação do esquete *Orçamento participativo* pensando no momento de realização da plenária do OP. Eles deveriam colocar em cena a mesa, elemento fundamental de uma plenária de OP, que seria composta do(a) prefeito(a) e sua equipe de governo. Como nesta primeira etapa da improvisação os(as) participantes deveriam se ater à estrutura da dramaturgia do Teatro-Fórum tal como ela é tradicionalmente constituída no Teatro do Oprimido, deveria haver na cena um(a) oprimido(a) e um(a) opressor(a) claramente definidos(as), embora a orientação do pesquisador tenha deixado livre para que escolhessem quem deveria compor esses papéis. Dado que no Orçamento Participativo há uma pessoa que faz a mediação da sessão, o pesquisador sugeriu que a mesma pessoa que fizesse esse papel conduzisse depois o fórum.

Já que havia uma maioria de participantes do curso de Artes Cênicas, não foi possível estabelecer a combinação dos grupos em função dos cursos tal como havia sido planejado no roteiro (com distribuição igualmente proporcional). Da mesma forma, o elemento da diferenciação entre uma plenária em uma região rica e outra em uma região pobre não foi introduzido porque se preferiu com a simulação inovar mais em termos de funcionamento do modelo, em comparação com a peça original, do que no âmbito da fábula.

O primeiro grupo a apresentar concebeu o prefeito como rei: estava postado de pé em cima de uma cadeira, próximo a uma parede, com um manto preto preso atrás que cobria praticamente todo o seu corpo, era a mesa. O(a) curinga[16] do orçamento,[17] aliado do prefeito, estava de pé ao lado dele com uma prancheta na mão, como se estivesse servindo-o. Havia uma fila de pessoas da comunidade que se formava ao lado esquerdo da mesa do orçamento e o curinga dava a palavra a ela apenas com o consentimento de sua majestade, o prefeito. Inicialmente havia um homem e uma mulher na fila. Quando o homem pediu a palavra, outro chegou na fila e entrou na frente da mulher, que ficou por último. A reivindicação do primeiro era pronunciada com um discurso que buscava o convencimento do prefeito para a construção de uma fonte luminosa em seu bairro. O segundo pronunciamento não foi uma manifestação de demanda, mas uma fala plena de elogios ao prefeito: seu voto não era em uma ação de governo, mas "um voto de confiança ao senhor prefeito". O curinga pergunta então qual a sua reivindicação para o Orçamento Participativo e o prefeito interveio dizendo que esse representante da população achava que as coisas deveriam continuar como estão. A terceira fala foi de uma mulher tímida que gaguejava exageradamente. Segurada pelo marido no braço esquerdo, ela acaba por falar que em seu bairro era necessária uma fonte luminosa. O curinga então disse que havia a informação que as mulheres pediriam um médico para o posto de saúde. Mas ela reafirma a necessidade de uma fonte luminosa e foi aplaudida por todos. Ao terminar a fila, o curinga vira para o público e diz: "alguém tem mais alguma demanda?". Logo em seguida o prefeito o chama para trás do pano onde eles permanecem por alguns segundos. Ao sair, o curinga diz: "acabou a cena, alguém tem alguma ideia para ajudar a Ana a expressar a ideia dela?".[18]

---

[16] Como na simulação foi solicitado que houvesse um curinga em cada grupo, o pesquisador será tido a partir do processo com a técnica do Teatro-Forum simplesmente por "pesquisador".

[17] No Orçamento Participativo há a figura do(a) mediador(a) e no Teatro do Oprimido há a figura do(a) curinga. Ambas, a partir de uma apresentação, cumprem o papel de diálogo com a plateia. A proposta de "curinga do orçamento" é uma proposição específica desta pesquisa e tem finalidade meramente investigativa.

Uma participante que estava na plateia disse que tinha uma ideia. No início de sua intervenção, a expect-atriz agachou ao lado de um banco e escreveu em um papel enquanto a personagem do marido a observava. Com a demora, o prefeito a ameaçava de perder a oportunidade de fala e cobrava do(a) curinga o controle do tempo. A atriz cochichou algo com o marido e fez o pronunciamento ao seu lado; ele a segurava pelo braço enquanto ela estava com o papel à frente de seu rosto, como se estivesse lendo. Sua solicitação foi uma fonte luminosa para o bairro com a justificativa de melhorar o comércio da região. Ao mencionar que faltavam apenas dez segundos para terminar sua fala, a atriz começou a gritar para todos da plenária: "Todos aqui sabem que a minha reivindicação é uma fonte luminosa" e entregou o papel ao curinga que leu em voz alta o que estava escrito: "eu gostaria de um posto de saúde mas não posso falar". O prefeito tomou o papel e, alegando que embora a mulher tenha entregado a sugestão dentro dos três minutos, ele não tinha conseguido ler a proposta neste tempo então não teria validade. Ao mesmo tempo que o marido levava a mulher, o prefeito disse: "volte para sua casa e vá cozinhar para seu marido", no que ela respondeu: "olha aí mulherada o prefeito machista que a gente tem". O Amigo, que estava ali para trocar favores com o prefeito, aplaudiu a decisão. O marido ainda voltou para falar com o prefeito e a mulher o interrompeu, enfrentando a todos.

---

[18] Em geral o(a) curinga no Teatro-Fórum deve perguntar ao público quem é o(a) oprimido(a) e o(a) opressor(a) da peça e, antes, se há nela uma situação de opressão clara.

Nesta cena, o curinga aliado ao prefeito teve dificuldade para cumprir a função de relação com o público, porque estava em cena. De certa forma, essa posição o impediu de agir na intervenção, ou seja, determinar parâmetros e conduzir o julgamento com o público. Essa relação trouxe uma certa dificuldade de solucionar o começo e o fim da cena (tanto a original quanto a da intervenção). Por não ter total clareza do seu papel ou por estar dentro da cena, mesmo aliado a um possível opressor, o curinga desta cena parece não ter se valido das regras do Teatro-Fórum.

O pesquisador solicitou que fosse apresentada a cena do segundo grupo.

A mesa deste grupo é formada por seis blocos empilhados, três sobre três, atrás dos quais se posicionam curinga e prefeito. Ao lado esquerdo deles há a fila das pessoas que vão manifestar suas demandas. A cena inicia com a curinga que pontua que cada fala deve durar um minuto e meio: são levantadas as inscrições dos(as) cidadãos(ãs) que vão se pronunciar.

A primeira pessoa a falar é Ana que tem muita dificuldade de se expressar: fala baixo e se enrola muito. Do que disse a curinga só conseguiu anotar que ela gostaria que sua demanda deveria ser entregue em alguma rua na altura do número 147. Sem paciência, o marido quer falar no lugar dela e a curinga diz que está anotando que ela quer um médico na altura do número 147. Com o fim do tempo de Ana, devidamente controlado pela curinga, era a vez de Chico. Este falou em nome do casal: queriam uma fonte luminosa na rua Borboletas Psicodélicas, mas não precisava ser exatamente em frente ao número 147. O rapaz que falaria depois disse que poderia ser na altura do número 144, provavelmente sua casa. O marido, interpretado por uma atriz, ressaltou a importância da fonte luminosa para ter segurança no bairro e ressaltou que essa também era a opinião de Ana. Na vez do morador Miguel ele ressaltou que, acima de todas as prioridades, uma fonte luminosa resolveria todos os problemas da rua para que as crianças à noite pudessem brincar com segurança. Como foi uma fala rápida, a curinga perguntou se ele tinha algo mais a falar ou se havia outra pessoa que gostaria de se inscrever de novo. Em certos momentos a curinga cochichava com o prefeito, que ficou observando o tempo todo. Em um golpe de olhar, a curinga disse: "plateia, a nossa Ana infelizmente não conseguiu o que ela desejava que era o posto de saúde, se alguém tiver uma ideia eu peço sua ajuda".

Um participante quis que a fala de Ana fosse depois da de Chico. A curinga a colocou por último. Chico repetiu o discurso de que a fonte luminosa traria mais segurança para a rua. Ricardo, o outro morador, disse que a fonte podia ser entre os números 140 e 147 e que bastava que a fonte ficasse apenas de um dos lados da rua. Na vez de Ana, ela falava exaltada a Chico que os seus filhos estavam com algum problema e que precisavam de ajuda. Empurrando-o para fora, Ana intencionava pronunciar-se na plenária sem que ele estivesse presente. Chico dizia para Ana ir ela mesma cuidar dos filhos porque essa era a função de uma mulher. Como a curinga não retirou a atriz que fazia a Ana na cena original,[19] ela estava ao lado do expect-ator que fazia a proposta para ajudá-la. Os dois atores que fizeram Ana tentaram chegar à mesa em meio a uma grande discussão enquanto a curinga pedia ordem na assembleia, como se fosse um tribunal. Alegando que já havia dado o tempo de Ana, ela pediu que outro cidadão se pronunciasse. A aliada de Ana discordou alegando que Ana ainda não havia falado, mas a curinga disse que havia anotado sua proposta e que a vez poderia ser passada. O próximo personagem considerou que não faria sentido um posto de saúde em uma rua escura. Enquanto isso, atrás, Chico agredia Ana tentando enforcá-la. Quando a curinga percebeu o que se passava interrompeu a cena.

Houve mais uma intervenção na qual uma participante diz que quer uma fonte luminosa e pede para que seja instalado um centro de apoio às mulheres que eram violentadas. Chico a interrompia e a curinga queria cortar seu tempo de fala com a justificativa de que não estava conseguindo escutá-la. Ana seguia falando da campanha contra a violência à mulher. Como os outros atores que fizeram a Ana continuaram em cena, eles seguravam Chico que ficava irritado e gritava com Ana.

O pesquisador interrompeu a cena e pediu para que alguém mudasse a curinga e que deveria ter um tom mais opressor. Um dos participantes a substituiu mas parece ter conduzido o papel de forma mais flexível. Por outro lado, houve mais tempo de fala para a atriz que estava fazendo a intervenção no lugar da oprimida: ela pôde de fato apresentar sua demanda com clareza. Quando chegou a vez do Chico falar, os dois atores que haviam feito o personagem de Ana, além da curinga original que trocou de papel com o outro morador, começaram a vaiá-lo, não o deixando falar. Aos poucos, os quatro atores se agruparam e cada um deles com um braço levantado se aproximaram da mesa para pedir a palavra, deixando Chico para trás.

---

[19] Na proposta de Boal o curinga esclareceria que a pessoa do público que tem uma alternativa para o fracasso do personagem oprimido deveria substituir o(a) ator(atriz) que fazia esse papel.

A segunda apresentação foi então interrompida pelo pesquisador que conduziu o jogo PÃO, PÃO, MEL, MEL para descontrair a tensão da apresentação. Em roda, foi solicitado que os(as) participantes fizessem uma avaliação do processo. Foi explicado que havia sido planejada uma nova apresentação do fórum em cada grupo no qual seriam experimentadas configurações diferentes, mas que já nas primeiras apresentações, algumas dessas propostas já poderiam ser analisadas.

A partir de sua vivência, uma das participantes ressaltou: "O curinga deve ter regras claras. Se a cena vira faroeste ou um vale-tudo não tem jogo, não dá fórum". O pesquisador ressaltou então que havia percebido que algumas ações aconteciam ou deixavam de acontecer por conta da falta destas regras e que, teria sido interessante substituir o curinga com uma proposta de opressor também na primeira cena. A participante respondeu que não vê o curinga como opressor e que há a necessidade de colocar regras básicas para poder fazer a cena. Outro disse que dependendo de qual é a regra e como ela é colocada ela se torna sim um problema para os(as) atores(atrizes). A resposta da atriz que levantou este ponto foi no sentido de comparar com o jogo teatral: se não há regras a cena vira uma alucinação sem-fim. De acordo com ela, talvez fosse mais produtivo não um curinga que não porta as regras mas, dadas as regras, subvertê-las dentro do próprio jogo de cena.

Outra participante expressou que teve dúvidas a respeito do papel do opressor. "Como o opressor tem de oprimir e o oprimido tem de fracassar, qual o limite do opressor? O fracasso do oprimido?". O pesquisador respondeu que em geral, no Teatro-Fórum, o(a) opressor(a) deve ser firme nos argumentos a ponto de estimular novas intervenções mas flexível o suficiente para que o público não desacreditasse no modelo, mostrando que era possível resolver a situação de opressão.

Agradecendo a todos(as) pela generosa participação na simulação, o pesquisador solicitou que os(as) participantes respondessem às demais perguntas do formulário e convidou a todos(as) para o lanche que havia preparado para eles(as).

4.3 Perspectivas contemporâneas do Teatro do Oprimido

> Educação significa a transmissão do saber existente. Pedagogia, a busca de novos saberes.
>
> — Boal, 2009, p. 245.

Conforme é apontado em capítulos precedentes, o discurso da participação, quando organizado estritamente sob uma perspectiva de oferta à população, apresentar o risco de promover a manipulação em vez da luta. Participar pode ser, então, uma forma de sustentar uma prática de governo a partir da ilusão de compartilhamento da autoralidade de ações políticas. Fazer participar constitui um governo que não é descentralizado como se pressupõe já que o próprio poder de decidir pela democratização com o intuito de inserir já é uma atitude de governo.

Ao mesmo tempo, o contexto contemporâneo lida com uma frustração da participação: já se sabe que a democracia não é destituída de problemas sérios, sendo um deles justamente a questão da proliferação de discurso e, assim, da profunda dificuldade de discernimento. O desejo moderno de confiar na abertura de espaços políticos deu lugar à constatação de que também no espaço da decisão democrática opera o poder, agora com dimensões populacionais. Se a autocracia é o poder de governo de poucos(as) sobre muitos(as), a democracia é o poder de governo de muitos sobre muitos(as) mais. A seguir, Boal (2005b, p. 347) relata:

> Agora, em 1998, quando tantas certezas se transformaram em dúvidas, quando tantos sonhos murcharam, expostos à luz do sol, e tantas esperanças se transformaram em decepções — agora que estamos vivendo num tempo de tanta perplexidade, cheio de dúvidas e incertezas, agora, mais do que nunca, eu acredito que é tempo de um teatro que, na pior das hipóteses, fará as perguntas certas nas horas certas — mesmo que não tenha as respostas.

No excerto de Boal, há um indicador de tempo muito bem definido. Pronunciando-se em um período de democracia no Brasil, e falando sobre ela, o autor denota que as formas de trabalho almejadas antes já não têm mais sentido. O desencantamento do qual fala Boal pode ter sido formado justamente a partir do excesso de brilho conferido à participação a partir das prospecções desmedidas da modernidade.[20] De fato, assim como a pretensão da participação pública na política foi um componente importante de luta no processo de redemocratização, a formulação de um teatro no qual o espectador participa da cena parece ter acompanhado esse processo.

Ante o panorama da época, Boal constata que em vez da imobilidade, é necessário pensar, ainda mais, como enfrentar as dificuldades. O autor instiga a reflexão sobre os caminhos de um teatro contemporâneo: indica que se tem a necessidade de um determinado teatro que dialogue diretamente com o contexto. Que teatro é esse? A passagem a seguir indica o posicionamento de Boal sobre a operação do teatro na contemporaneidade, justificando uma perspectiva de participação do povo na gestão pública:

---

[20] É evidente que a crítica que faço aqui, sustentado na leitura foucaultiana, é de que a radicalização moderna se sustentou em um regime econômico capitalista que precisa sustentar-se pelo discurso da participação para gerar inserção social pelo consumo.

> Sejamos democráticos e peçamos às nossas plateias que nos contem seus desejos, que nos mostrem suas alternativas. Vamos esperar que um dia — por favor, num futuro não muito distante — sejamos capazes de convencer ou forçar nossos governantes, nossos líderes, a fazer o mesmo: perguntar a suas plateias — nós, o povo! — o que devem fazer para tornar este mundo um lugar para se viver e ser feliz — sim, isto é possível! —, em vez de apenas um grande mercado onde vendemos nossos bens e nossas almas (Ibidem, p. 347).

O teatro de que fala Boal é o Teatro do Oprimido, calcado, ainda, no paradigma da participação. Participar é, novamente, poder manifestar os desejos e buscar formas de concretizá-los. Para Boal, o teatro participativo é, também, o modelo de uma democracia maior: a de governo. Ao aprender a expressar-se por meio do teatro, o público poderia, depois, proceder da mesma forma na política. Cabe ressaltar que o próprio exercício de um governo participativo, ou seja, que considera as demandas da população, acabava de ser operado por Boal no Rio de Janeiro até 1996 com o Teatro Legislativo e seu mandato de vereador assim como em Santo André a partir de 1997 com o Teatro do Oprimido no Orçamento Participativo. Assim, Boal não só acreditava na participação como coordenava procedimentos nos quais o teatro era meio de operação de participação no governo, e os governantes, incluindo ele, de fato já consultavam a população.

Entretanto, a contemporaneidade impõe outras inquietações, para além da participação e considerando justamente a sua crise. A primeira delas seria: como é possível operar a participação quando o problema político deixou de ser a abertura democrática e trouxe à cena manifestações de intolerância?[21] A dúvida que se estabelece a partir daí é: por que é que, ainda que haja frustrações, persiste o desejo da participação nos dias de hoje? Não seria o momento de romper com a participação e buscar novas formas de diálogo?

Sendo assim, dado que a operação empenhada pelo governo de Santo André na ocasião do Orçamento Participativo foi a de desenvolver uma pedagogia participativa a partir de uma linguagem teatral, cabe a pergunta: como se define uma pedagogia para o orçamento na contemporaneidade? Considerando-se que não é a partir da participação que se constituirá essa pedagogia, quais são os seus paradigmas relevantes? O desafio de ser governo define que o diálogo com a população seja, necessariamente, por meio da participação?

Considerando a diferenciação entre educação e pedagogia por Boal, apresentada na epígrafe desta seção, busca-se um novo posicionamento para a delicada tarefa de lidar com questões pertinentes à atuação na gestão pública a partir da linguagem teatral. Retirando-se o compromisso de unicamente operar a cena teatral como um ensaio para a vida, seja para a revolução como é apontado em Boal (2005a) seja para o governo como é sugerido em Boal (2005b), questiona-se: o que no Teatro do Oprimido mais dialoga com a contemporaneidade?

No tópico 4.3.1 apresentam-se reflexões feitas a partir da percepção dos(as) participantes da simulação sobre a diferença entre os paradigmas da participação e da aproximação. Pretende-se proceder, ademais, em uma avaliação da simulação como uma possibilidade pedagógica de aproximação contemporânea ao orçamento considerando os comentários levantados.

---

[21] Vemos ainda hoje situações em que o governo está envolvido em situações de intolerância étnica, racial, cultural, de sexualidade e de gênero: crimes de Estado ainda estão em curso no Brasil e em outros países.

Já no tópico 4.3.2 são relacionados os desdobramentos do trabalho sobre o texto do esquete *Orçamento participativo* e a opinião dos(as) participantes sobre as contribuições para a estética do Teatro do Oprimido, a partir da experiência realizada. Com o objetivo de avaliar o alinhamento a perspectivas contemporâneas do teatro, a análise centra-se em dois momentos específicos da simulação: Teatro-Imagem e Teatro-Fórum.

A distinção em "pedagogias" é proposta como uma forma de ao mesmo tempo expandir os caminhos de ação do Teatro do Oprimido e do Orçamento Participativo no contexto contemporâneo sem que seja necessário, para isso, desmerecer as construções que configuraram as experiências prévias, mas também não se restringindo a elas.

4.3.1 A Pedagogia da Aproximação e a Pedagogia da Participação

Ao falar da relação do(a) artista com o prazer estético, Lyotard (1986, p. 41) assim pondera a operação: "este não é decerto um conhecimento, é sim a aproximação a uma *verdade* ou *realidade* inapreensíveis". É reconhecendo as particularidades dos acessos de conteúdos estéticos inapreensíveis que o fazer artístico provoca que se trata da aproximação na investigação.

Para levantar dos(às) participantes da simulação o que entendiam sobre a aproximação e a participação, foi formulada a seguinte questão: "qual a diferença entre realização da participação e o exercício da aproximação?" A questão foi respondida no final do encontro, depois de terem vivenciado o processo constituído para experimentar a aproximação de pessoas de áreas distintas, do contexto de governo com o universitário e das propostas do TO e OP com o pensamento contemporâneo.

Uma vez que o componente principal das experiências de Teatro do Oprimido nas plenárias de Orçamento Participativo de Santo André era a participação e que a simulação foi desenvolvida a partir da perspectiva da aproximação, a diferenciação sugerida busca uma solução para o desenvolvimento de uma pedagogia do orçamento pelo teatro, sem a necessidade de promoção da participação no governo. Considera-se que os elementos observados pelos(as) participantes contribuem com a comparação mais apurada dessas duas formas investigadas na pesquisa como um todo.

Tendo em vista a continuidade proposta na experiência, é possível compreender o exercício da aproximação como um processo que precede a participação efetiva. Assim, somente a partir de uma fase de levantamento de reivindicações, seria possível dar encaminhamentos a elas. Talvez essa colocação seja, ainda, insuficiente para pensar no problema posto considerando-se que o Orçamento Participativo já operava justamente da manifestação de demandas para a votação das que eram prioridades.

Sem que seja mencionada uma ordem entre uma perspectiva e outra há certa relação de dependência entre elas. Para que seja realizada, a participação depende da aproximação para que haja uma efetiva presença das pessoas, isto é, mais importante do que o comparecimento num evento, participar tem um caráter de aproximação quando as pessoas se apropriam dos assuntos pertinentes. É interessante destacar que, nesta possibilidade de concepção da relação participação-aproximação, a segunda funcionaria como uma qualidade desejável para a primeira.

Uma reflexão importante do processo foi a constatação de que podemos, de certa forma, adjetivar a participação pela aproximação. Ou seja, participar não se trata de um processo espontâneo: não basta realizar a participação e ter-se a impressão de que houve nela naturalmente o exercício da aproximação.

Considera-se que ambas, participação e aproximação, têm o aspecto positivo de apoiar a compreensão do processo de participação no orçamento a partir dos processos de ativação e identidade dos(as) espectadores(as). No entanto, a relação entre elas pode não se tratar de uma sucessão tal como apontada antes, mas de uma oposição que estabelece diferentes pontos de partida para uma ação. Destaca-se ainda que é colocada a diferença de que a participação contém o elemento da hierarquia ao passo que a aproximação supõe a troca entre iguais.

Outra possibilidade de abordagem da questão é ter a participação como uma operação que parte do governo, a aproximação parte da comunidade. A síntese dessas duas propostas gera os seguintes entendimentos para o processo do Orçamento Participativo: a pedagogia da participação é instaurada hierarquicamente do governo para a população, ao passo que a pedagogia da aproximação é elaborada pela troca entre dois lados ou a partir, sobretudo, da comunidade.

Possibilitar a compreensão de processos de gestão pública por meio da experiência teatral é por si só calcada em uma perspectiva pedagógica de aproximação; uma pedagogia da aproximação parece operar não para garantir envolvimento a partir de uma aderência plena a um assunto ou método, mas possibilitar uma relação que favoreça o questionamento e a reflexão por novos caminhos.

Nesse paradigma o governo é tido como um sistema aberto onde impera a necessidade de uma transitividade na relação do governo com a sociedade, no sentido de torná-lo democrático e expressar a vontade de todos(as).

Considera-se que não apenas pelo fato de pertencerem a diferentes áreas, mas, principalmente, por não conhecerem previamente as metodologias do Orçamento Participativo e do Teatro do Oprimido a composição do público da simulação foi favorável para investigar a relação dos(as) participantes com o processo. Dado que nos projetos convencionais de OP e TO os(as) interessados(as) inicialmente também não têm conhecimento sobre os seus princípios e dinâmicas de funcionamento, há que se questionar como é concebida a possibilidade de condução de formas diferenciadas. Em geral, os(as) participantes de processos de OP e TO são convidados(as) a manifestarem ou executarem suas sugestões, mas dificilmente terão condições de modificar as regras do jogo.

4.3.2 A Pedagogia do Teatro-Imagem e a Pedagogia do Teatro-Fórum

A relação das sugestões do pesquisador com as indagações dos participantes fez que se instaurasse no processo da simulação um ambiente de reflexão sobre o funcionamento do Teatro do Oprimido. A proposta de desconstrução dos modelos para experimentação de novas possibilidades foi então conduzida tendo o orçamento como tema e o teatro como linguagem de investigação.

As constatações geradas a partir das criações no âmbito do Teatro-Imagem e do Teatro-Fórum apontam discursos poéticos diferentes sobre a mesma questão: a participação no orçamento. Dadas as características das atividades desenvolvidas em cada uma destas etapas (cuja descrição foi apresentada no tópico 4.2), promove-se aqui o cotejamento de uma pedagogia do Teatro-

-Imagem com uma pedagogia do Teatro-Fórum. Não se pretende com esse processo de qualificação descartar alguma das propostas já que tanto na concepção por Boal quanto na proposta dessa simulação as duas modalidades do TO são interdependentes. No entanto, considera-se necessário indicar com mais clareza como que as características específicas de cada uma delas contribui para o processo de elaboração cênica.

Sendo assim, procede-se nesta seção numa avaliação do teor poético do Teatro-Imagem e do Teatro-Fórum tendo por base as impressões dos(as) participantes da simulação e as próprias formulações de Boal. Ao mesmo tempo que se buscam novas soluções formais para o Teatro do Oprimido, indaga-se quais aspectos desta estética apontam para a cena contemporânea que, segundo Cohen (2004, p. 22) tem procedimentos que operam com "narrativas superpostas e simultâneas, a incorporação de texto/imagens e signagem subliminar, a possibilidade de legibilidade do fragmento".

A partir da leitura do texto do esquete de Teatro-Fórum *Orçamento participativo*,[22] e antes que a estrutura da dramaturgia do Teatro-Fórum fosse explicada pelo pesquisador, solicitou-se que os(as) participantes da simulação comentassem sobre o esquete e respondessem como entendiam o papel do(a) oprimido(a) e do(a) curinga.

À primeira vista a opressão pode ser vista no texto como um fracasso da reivindicação. Assim, qualquer um poderia ser oprimido(a), desde que sua demanda não fosse atendida. Mas em se tratando de um processo de escolha de prioridades para a execução de um volume de recursos limitados, é evidente que não é possível atender a toda e qualquer reivindicação da população. Antes de se configurar como opressão, o fator do não atendimento estaria mais associado à própria condição de decisão orçamentária.

[22] Conforme consta no Anexo 1, versão de 1997.

A questão se coloca de uma forma diferente: opressão não seria ter sua vontade preterida, mas sequer ter como expressá-la. Uma das manifestações da opressão é se constituir como uma barreira externa que desmobiliza para a ação. De certa forma, esse fracasso estaria mais ligado à ideia de depressão do que propriamente de opressão, tal como indicado no tópico 4.2.

Há duas formas possíveis de opressão mais evidentes no texto: a de Chico, que se alinha à ideia de fracasso apontada antes (depressão), ou seja, ter a vontade preterida, e a de Ana que está mais para o impedimento de se expressar, reafirmado na segunda observação (opressão). Embora os conflitos da peça tenham sido indicados nesses comentários, não se trata de restringir a interpretação de que somente o fracasso de Chico se dá por conta do não atendimento da sua reivindicação e o de Ana pela limitação da expressão.

Mas os(as) que frequentam as plenárias de OP para dar apoio a outros(as) (como é o caso do personagem amigo do Chico na peça), seriam oprimidos? Seria esse um caso de opressão? A troca de favores políticos que motiva a ida do amigo de Chico à plenária é de ordem ética e a opressão indicada pode ter sido percebida já que o personagem que poderia defender suas reivindicações, prefere sustentar a de outros por razões duvidosas.

De modo geral Ana é a personagem que mais é entendida como oprimida na peça em função da violenta relação com o marido. O recurso da agressividade empregado na peça leva à conclusão de que o problema da peça está na relação de Ana com Chico e, principalmente, que se trata de uma questão de opressão, embora Boal (2005b) saliente que opressão não deve ser confundida com agressão.

Entende-se que, antes de significar uma opressão, a relação de Ana com Chico compõe uma dificuldade de relacionamento de desejos. A ação do esquete tem a diferença entre homem e mulher como um pretexto de motivação para o fórum, dando relevo para o problema da participação. Entretanto, o problema não está na participação, mas na própria conciliação de vontades das personagens. Assim, a questão entre Ana e Chico simboliza, antes da relação de opressão de gênero, a frustração da impossibilidade de entendimento da intenção do(a) outro(a) ou mesmo da necessidade de estabelecer um acordo.

Indica-se, ainda, que faria mais sentido promover uma alteração na dramaturgia da peça para aclarar que o desafio está em buscar uma forma de aproximação das expectativas de Chico e Ana, do que relegar ao fórum a tarefa de solucionar o problema a partir da compreensão equivocada de impossibilidade de participar. O exercício da aproximação estaria, assim, mais próximo do processo de indução analógica concebido por Boal (2002),[23] ou seja, para chegar a consensos no debate sobre o orçamento, seria necessário não apenas promover a participação ou elevar o número de propostas, mas, sobretudo, constituir um processo de aproximação das reivindicações. A passagem de uma demanda individual para uma prioridade coletiva não se estabeleceria, assim, a partir de um conflito interpretado como opressão por não poder expressar, participar ou ter sua reivindicação atendida, mas como um desafio de acordo entre os(as) interessados(as).

Sobre a função do(a) curinga na sessão de Teatro-Fórum, os(as) participantes da simulação compreendem que este visa conduzir o desfecho para um lugar diferente. Ressalte-se, no entanto, que não cabe a ele produzir esse novo fim, mas favorecer um caminho que leve a ele(a).

Mas é necessário que o(a) curinga conste na dramaturgia de um espetáculo de Teatro-Fórum? Ou, então, é possível realizar um fórum sem curinga? Como indicou um participante da simulação para explicar como vê o(a) curinga, é provável que entenda o curinga como um elemento de ação do enredo. A função de levar Chico à constatação de que sua mulher está na plenária do OP pode significar o entendimento de que o(a) curinga é aquele que age, dentro da peça, conduzindo o protagonista ao conflito.

---

[23] Ver tópico 2.2 — Dramaturgia de opressões: contabilidade e julgamento no Teatro-Fórum.

O que se encontra nas diversas manifestações de Teatro-Fórum é a isenção do(a) curinga com o enredo, embora sua concepção se limite ao universo particular. O lugar do(a) curinga é, então, bem definido: o fórum. Sua função de mediação ganha o papel de responsável pelo debate e pelas intervenções do público.

Foi cogitada na simulação a possibilidade da colocação do(a) curinga como personagem, mas, desta vez, admitindo-se a possibilidade da existência de dois(duas) curingas. O fato de Sueli não estar presente na cena 2 pode ter levado alguns(mas) participantes a supor que outra personagem da ação deveria cumprir tal função. Pelo contrário, por indicar apenas Sueli como curinga podemos admitir que sua presença não seja fundamental quando há o ápice do conflito.

É interessante o apontamento recorrente de Sueli como curinga. A personagem, que aparece em meados da cena 1, tem como objetivo a articulação da participação da comunidade no OP. Conforme indicado no tópico 3.3, era comum que as mulheres tivessem esse papel de divulgar e convidar para o OP.

A seguir destaca-se o trecho da cena 1 em que há o diálogo de Chico e Sueli:[24]

(*Chega Sueli, moradora do bairro*)

SUELI – Marta, posso colocar uns cartazes no seu bar?

MARTA – Pode, mas é sobre o quê?

---

[24] A esquete é apresentada na íntegra no Anexo 1, versão de 1997.

SUELI – É sobre as plenárias do Orçamento Participativo que vão acontecer aqui no bairro. São reuniões em que a população escolhe as prioridades da região e da cidade, além de escolher as pessoas que vão estar no conselho de Orçamento para definir as prioridades. (*Ao ouvir a fala de Sueli, Chico diz bem alto:*)

CHICO – Então, vai começar essa palhaçada de novo!

SUELI – Palhaçada? Por que palhaçada?

CHICO – Porque o ano passado eu participei dessas reuniões e minha reivindicação não foi atendida.

SUELI – E qual era sua reivindicação?

CHICO – (*fazendo um gesto largo com as mãos*) Uma fonte luminosa na nossa rua.

SUELI – Fonte luminosa! Tenha paciência, Chico. Você acha que isso é prioridade mais importante que canalização de córrego que passa no meio da favela, que construção de creche. . .

Percebe-se que a assimilação do papel de Sueli como curinga pode ser explicada por alguns fatores. O primeiro deles se deve ao fato de a personagem ser a portadora da novidade: o Orçamento Participativo, inserindo-o, explicando-o e defendendo-o. Além disso, em suas últimas duas falas ela parece operar como um curinga no Teatro-Fórum primeiro perguntando qual a proposta do(a) espectador(a) e depois a julgando, ponderando-a com relação a outras prioridades consideradas mais importantes.

Ainda sobre o(a) curinga, alguns(mas) participantes indicaram o caráter impositivo como sua marca neste esquete. Estariam se referindo à impositividade de Ana e Sueli sobre Chico, na medida em que preterem sua reivindicação ou trata-se da impositividade de Chico sobre Ana dada sua presença na plenária? São essas situações de curingagem? Já no segundo comentário, o(a) curinga é quem exerce também o papel de opressor(a). Seria possível essa dupla função? Depois da cena 2 Chico deixaria de ser curinga por quê?

Percebe-se como são inúmeras as possibilidades de compreensão do esquete *Orçamento participativo*. Considera-se que a incitação da dúvida na leitura dá condições para que se imaginem diversos formatos para a peça. Do mesmo modo que os(as) participantes da simulação tiveram várias ideias sobre a dramaturgia da cena, o público de uma plenária do OP provavelmente também enxergava a dramaturgia da cena de diferentes maneiras. Entretanto, ao contrário das apresentações de Teatro-Fórum nas plenárias, na simulação as funções de cada personagem não foram predefinidas.

Com relação ao tema do esquete *Orçamento participativo* foram tratadas na simulação questões de ordem ética e política, da relação de indivíduos com o governo. Assim, aparecem como temas da peça questões com maior tom engajado e não tanto relacionada à subjetividade de cada personagem. A trajetória de Chico é acompanhada não como uma dissidência de sua comunidade mas pelo fato de ter segundas intenções com suas prioridades, possivelmente como um vilão.

A respeito das características poéticas do texto do esquete *Orçamento participativo* revelou-se seu caráter bruto. Há uma sensação de inacabamento do texto da mesma forma que as cenas de Teatro-Fórum apresentadas pelos grupos Ondas da Rua e Nunca é Tarde em Santo André talvez o fossem. A rápida preparação para as plenárias do OP trazendo, pelo esquete, informações de funcionamento e dinamizando a relação com os (as) espectadores(as) pode ter conferido a ela esse caráter ilustrativo e didático. Da mesma forma, a acentuação de característica de alguns(mas) personagens e pouquíssima referência sobre outros(as), não torna interessante a atenção do(a) espectador(a). A situação, por sua vez, é extremamente direta e tem um tom de convencimento.

De certa forma, essa peça, que foi um embrião do Grupo de Teatro do Oprimido de Santo André, ainda não tinha elementos fundamentais da estrutura da dramaturgia do Teatro-Fórum tal como desenvolvida pelo CTO-Rio. Entretanto, considera-se que, ainda assim, os pontos levantados podem ser percebidos em produções posteriores, mais aprimoradas, do GTO-Santo André e também de outros grupos de TO.

Considera-se que o esquete está em desacordo com uma perspectiva contemporânea do teatro dado que nela o cunho informativo prevalece sobre a discursividade poética. Ryngaert (1998, p. 43), afirma que "a política nem sempre passa pela atualidade imediata, e o jogo de espelhos ao qual um sociologismo simplificador remete teatro e sociedade não deve nos enganar". Essa passagem dá a entender que não se deve operar no teatro a partir do enrijecimento da ação vinculando-a a um contexto político descontextualizado com seu tempo. Lehman (2007, p. 404), por sua vez, assim analisa a interface do teatro pós-dramático com a política: "o teatro se vale de um aprofundamento reflexivo dos temas políticos. Seu engajamento político não se encontra nos temas, mas nas formas de percepção".

Entende-se que não apenas o esquete *Orçamento participativo* opera a partir da ênfase nos temas como, em geral, o próprio Teatro-Fórum procede dessa forma. Também a prevalência de mecanismos de convencimento do(a) espectador(a) o distancia de uma perspectiva contemporânea do teatro. De acordo com Ryngaert (1996, p. 16), "a escrita teatral contemporânea exprime uma desconfiança de todo e qualquer projeto didático, de toda e qualquer intenção declarada de ação sobre o espectador".

Assim, a pedagogia do Teatro-Fórum, seria calcada na via didática ou, como Boal fala, na educação para o saber existente. As inovações trazidas pela operação do Teatro-Fórum, admitidas a partir das sugestões improvisadas pelo público, atingem, no máximo o âmbito das alternativas temáticas. Entretanto a linguagem teatral presente no Teatro-Fórum visa a transmitir mensagem ou dar o tom de uma comunicação, no teatro contemporâneo, o foco está na linguagem em si, na criação de linguagem.

Por outro lado, a questão da imagem é um ponto fundamental para o Teatro do Oprimido. Boal (2005a) explica que a produção de imagens reais ativa o(a) espectador(a) para a atuação em sua vida, ou seja, ensaiar no teatro as ações que serão desempenhadas na vida. Esse trânsito é possível já que o modelo criado tem um discurso sobre a realidade, mas não é a realidade. No entanto, o modelo em si é uma realidade, como suas imagens: a imagem da realidade é real enquanto imagem. Peixoto (1980, p. 180) assim relaciona o conceito da aproximação quando trata de analisar o Teatro-Imagem: "não se trata de um exercício completo, mas de uma simples aproximação".

A partir da elaboração das imagens a análise das situações é aguçada. Apesar do componente da análise ser crucial para o trabalho com as imagens, sendo essa análise menos esclarecedora e mais investigativa, considera-se que a narratividade por imagens é suficiente enquanto tal. O tema só é possível de ser trabalhado na medida em que é modelado nas imagens.

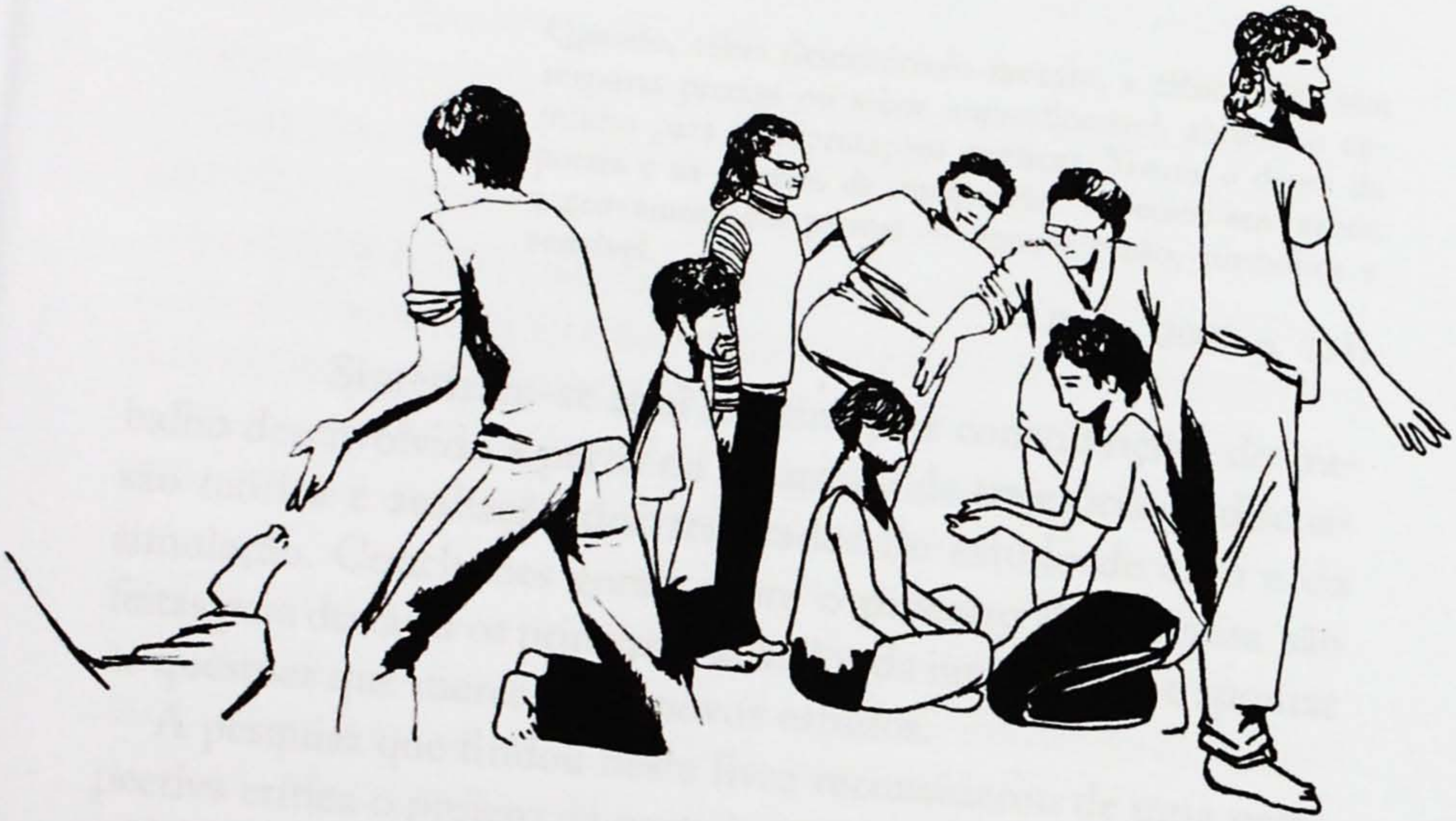
Boal (2005b, p. 323) faz a seguinte consideração no que se refere à construção de um modelo de Teatro-Fórum a partir do Teatro-Imagem:

> Creio que uma das formas de se chegar à encenação de um modelo é através do Teatro-Imagem. Mais precisamente,

> através de uma sequência de técnicas do Teatro-Imagem que cheguem finalmente à construção do ritual que corporifica o tema tratado. Pode acontecer que o ritual em questão seja rico, teatral, estimulante: por exemplo, o aniversário da mãe, o trabalho na fábrica, a sala de aula, um tribunal, uma assembleia, e tantos mais. Quantos elementos teatrais podem ser aí introduzidos, a fim de coisificarem, visualizarem as relações entre os personagens! É preciso que os espect-atores vejam as opressões, e não apenas que delas sejam informados — isto é teatro!

Nesta passagem, Boal além de conferir uma riqueza teatral ao Teatro-Imagem, parece indicar o cunho de informatividade do modelo do Teatro-Fórum. Há que se destacar que Boal não considera que o Teatro-Fórum seja desprovido de teatralidade, mas reconhece que em algumas produções os(as) espectadores(as) são induzidos a participar através da fala, sem mostrar em cena sua sugestão, o que ele chama de "rádio-fórum" (Ibidem, p. 324).

A narratividade por imagens além de provocar a reflexão temática pretendida, interfere simultaneamente na elaboração poética do discurso cênico. Na experiência da simulação, pôde-se perceber que a partir da proposição e análise das imagens o debate foi relativamente mais completo sobre a configuração do problema. Já o Teatro-Fórum funcionou mais como uma forma de agitar o grupo depois do silêncio instaurado pelo Teatro-Imagem levando o ato de escancarar ideias, por meio da verbalização, para o primeiríssimo plano.


CássioCruz

Exercício de Teatro Imagem: Máquina do Orçamento, na simulação conduzida por Dodi Leal na ECA-USP.
Ilustração: Cássio Cruz

5.

TEATRO DO OPRIMIDO: EM BUSCA DE UMA ESTÉTICA DA TEATRALIDADE

> Quando, sobre determinado assunto, a ciência não tem resposta precisa ou saber inquestionável, abre-se o caminho para interpretações poéticas. Temos o dever da poesia e os direitos da imaginação. Sabemos sem saber, e provamos sem provas — apenas razão, simbólica e sensível.
>
> — Boal, 2009, p. 114)

Sintetizam-se aqui as principais contribuições do trabalho desenvolvido a partir da retomada da trajetória de discussão teórica e avaliação dos resultados do estudo de caso e da simulação. Conclusões gerais sobre o processo de pesquisa são feitas para destacar os principais achados da investigação e apontar as questões que mereceriam novos estudos.

A pesquisa que findou neste livro reconsiderou de uma perspectiva crítica o projeto da participação que motivou que o Teatro do Oprimido fosse realizado nas plenárias de Orçamento Participativo de 1997 a 2001. Teve-se como foco a investigação sobre as potencialidades artísticas que tem o teatro em reverter os processos de orçamento conferindo-lhe dimensões de subjetividade. Por seu turno, tratando-se a participação de uma prática controversa na gestão pública contemporânea, a elaboração da pesquisa teve como perspectiva observar se é possível o teatro redimensionar uma perspectiva participativa que esteja comprometida com uma lógica de governo.

No estudo que desenvolveu sobre o Teatro do Oprimido nas plenárias de Orçamento Participativo no município de Santo André, Cecheti (2004) demonstrou como a realização dessa relação se deu a partir de uma busca do governo em aprimorar a linguagem do processo de participação política. As evidências de seu trabalho pontuam como os esquetes no OP foram criados com a intenção didática de tornar lúdico o processo de participação no orçamento.

Baiocchi (2006), por sua vez, faz a leitura de que a experiência de Teatro do Oprimido no Orçamento Participativo de Santo André tratou-se de um caso em que estavam presentes os pressupostos do Teatro Legislativo de fazer que as intervenções dos(as) espectadores(as) se tornem leis ou, como aconteceu, tenham desdobramentos na ação do poder executivo do governo. De acordo com o autor, este arranjo procurou "aproveitar a criatividade e energia do público para romper as barreiras entre o governo e cidadãos, desafiando noções tradicionais de especialidade e autoridade" (op. cit., p. 86, tradução livre).

Já Martins (2009) não fez um estudo específico sobre o Teatro do Oprimido no Orçamento Participativo, mas tratou de avaliar a evolução do programa de Teatro do Oprimido em Santo André de 1997 a 2008 concluindo que a incorporação do TO à máquina do governo teria desvirtuado o foco inicial de ampliação da participação da população. Entretanto, segundo a autora, as práticas de Teatro do Oprimido em seus primeiros anos "não visavam à construção de uma contra-hegemonia, posto que a participação da população instituía-se por dentro da política governamental, na busca de legitimar a característica «participativa» da administração da prefeitura municipal" (op. cit., p. 190).

A avaliação que se fez nesta pesquisa sobre os riscos de um projeto teatral desenvolvido no escopo do governo foi ponderada, entretanto, de modo que se perceba que ainda que haja problemas, como os apontados na pesquisa, trata-se de um contexto em que há inúmeros exemplos de pessoas que estão verdadeiramente engajadas e que viram no teatro um meio de agir nos programas de governo. O.C. assim se situa na questão do governo:

> Você tem de ter em mente que, quando você fala de governo não há uma unidade. Você tem pessoas com posições diferentes. Umas pessoas preocupadas com a governabilidade e outras com uma educação política (O.C., Servidor-Ator).

O estudo sobre a poética do Teatro do Oprimido nas plenárias de Orçamento Participativo de Santo André teve embasamento foucaultiano porque se balizou por uma possibilidade de leitura crítica do projeto do teatrólogo Augusto Boal a partir da obra do filósofo Michel Foucault. Dado que há uma série de indícios de que a estética do Teatro do Oprimido em sua prática incorre em problemas artísticos tanto no que se refere ao enrijecimento dos processos de formação e pesquisa das opressões como na condução do acontecimento cênico entre curingas e espectadores(as), o cotejamento com o pensamento foucaultiano pôde ao mesmo tempo inserir novas ideias e vocabulários para a análise apurada do Teatro do Oprimido como também ensaiar resoluções inovadoras para os impasses que se observa nesse contexto. Ao mesmo tempo, foi por essa abordagem foucaultiana que se pôde conferir uma interpretação contemporânea de um projeto de Orçamento Participativo, considerando certos impasses de seu contexto político-democrático.

A discussão promovida sobre a participação se constituiu tendo em vista a perspectiva da governamentalidade, ou seja, depreendeu-se que a participação se trata da forma como o governo democrático opera o poder a partir da biopolítica. As referências foucaultianas sobre esse assunto contribuíram para estabelecer o contexto de passagem de um período em que as práticas do poder eram predominantemente disciplinares para a emergência da biopolítica. Defende-se, então, que é a partir dessa transição que a participação torna-se imprescindível ao governo, já que sua função política passou a ser assegurar a vida da população, de maneira sustentável e democrática.

O levantamento de estudos sobre o Orçamento Participativo possibilitou que fossem abordados seus aspectos teóricos e metodológicos. Tratou-se dos benefícios promovidos pelo OP no sentido de descentralização política, do aprimoramento da relação entre Estado e sociedade e do fomento ao processo pedagógico da participação política. O contexto da realização desse programa em Santo André foi então estabelecido apresentando-se informações concretas.

A partir daí, pôde-se referenciar a conjunção do Teatro do Oprimido com o Orçamento Participativo considerando avaliações de estudos anteriores sobre o caso de Santo André. Destacaram-se certas descrições sobre as apresentações de esquetes nas plenárias regionais e temáticas de OP em Santo André além de seus princípios políticos e pedagógicos. A intenção de participação foi então pontuada como o eixo da relação estabelecida entre o Orçamento Participativo e o Teatro do Oprimido.

A partir da perspectiva genealógica do poder em teatro pôde-se localizar a gênese do Teatro do Oprimido na passagem de uma Pedagogia do Teatro disciplinar para a emergência de um teatro da ordem da biopolítica. Mostrou-se também como o redimensionamento do conceito de opressão em Boal com base na perspectiva de poder em Foucault pode contribuir para expressar melhor as constatações que levaram Boal a criar o Teatro do Oprimido, a partir de sua leitura sobre o teatro precedente. Dessa forma, afirma-se que caberia mais uma genealogia do poder em teatro do que uma "genealogia da opressão em teatro", tal como propõe Boal (2005a).

Em seguida, desenvolveu-se uma aplicação da avaliação foucaultiana do Teatro do Oprimido considerando aspectos da prática dessa estética. Os procedimentos de construção das narratividades no TO foram então questionados a partir da comparação com os seguintes conceitos da Contabilidade: *disclosure*, *performance*, *accountability* e *compliance*. Assim, as medidas de dramaturgia do Teatro-Fórum relacionadas ao momento de realização do fórum, sobretudo no que se refere ao tratamento das histórias de opressão pela condução do(a) curinga, foram ponderados a partir da correlação com as características qualitativas da informação contábil. Cotejou-se aí a função do(a) curinga com a do(a) contador(a) a partir de aspectos de medida e evidenciação utilizado por ambos(as) ligados aos quesitos: relevância, comparabilidade, compreensibilidade, confiabilidade e materialidade. Examinou-se que, com a gênese do Teatro do Oprimido há a operação de uma narratividade econômica e subjetiva da cena, menos do que uma narrativa de teor financeiro-concreto.

As motivações da inserção do Teatro do Oprimido nas plenárias de Orçamento Participativo foram consideradas tomando por base as perspectivas da equipe de governo de encontrar novas linguagens para a participação dentro de um projeto que o GTO-Santo André certa vez nomeou de: "o desafio de ser governo e dialogar com a população".[1] A constituição dos grupos Ondas da Rua e Nunca é

---

[1] Conforme o documento do GTO-Santo André: "Teatro do Oprimido e Participação Popular — O desafio de ser governo e dialogar com a população".

Tarde foi então estudada percebendo aspectos relacionados à sua trajetória formativa no Teatro do Oprimido. Foram referenciadas as peças apresentadas pelos grupos indicando o local e o ano de realização. No que se refere às apresentações do esquete *Orçamento participativo* nas plenárias do OP, apresentou-se o problema da adequação do tempo do esquete em função das atividades programadas pelo governo da cidade. Tratou-se também dos fatores operacionais que fizeram que o Ondas da Rua deixasse de se apresentar no OP e o Nunca é Tarde assumisse essa função.

O esquete *Orçamento participativo* foi então analisado a partir da consideração das quatro montagens realizadas ao logo do período estudado. Concentrou-se mais detidamente na segunda versão de 1997 e na versão de 1998, ambas elaboradas pelo grupo Ondas da Rua. Tanto aspectos relacionados aos discursos das personagens quanto às relações entre elas foram analisadas comprovando a diferença entre as versões: a de 1997 tem a tendência de provocar mais identificação com Chico, personagem opressor, e na segunda há uma perspectiva de afirmação da participação da mulher no processo do OP tendo as personagens femininas destaque especial em termos de articulação e desejo de fala. Avalia-se, então, que a perspectiva de identificação do público com o personagem Chico se dá a partir do estímulo de que suas intervenções no fórum no lugar de Ana, personagem oprimida, fossem tão agressivas quanto era concebido o antagonista.

Nas observações dos(as) entrevistados(as) sobre o esquete *Orçamento participativo* percebeu-se que os acessos de memória acabavam por mudar certas referências sobre a peça como "chafariz" e "fonte luminosa" o que se deve menos ao distanciamento temporal do que ao fato de a experiência ter sido realizada a partir de uma perspectiva da improvisação de roteiros que acabavam por constituir essas versões do esquete.

Cabe ressaltar a dificuldade de avaliar o Teatro-Fórum a partir da interpretação de sua dramaturgia e não da encenação. Entretanto, poucas foram as oportunidades em que se pôde tomar de assalto o Teatro do Oprimido pelo registro da textualidade. Provavelmente a partir desse estudo precursor outros trabalhos seguirão na linha de pesquisa do Teatro-Fórum a partir do texto.

Na análise que se fez com os(as) entrevistados(as) sobre como o teatro contribuiu para o processo do orçamento da cidade de Santo André, foram levantadas percepções baseadas em aspectos relacionados aos temas: resolução de conflitos, intervenção no espaço, perspectiva dos números, expressividade e oralidade, participação e exercícios do poder.

Conclui-se que (*a*) o Teatro do Oprimido possibilitou um aprimoramento do diálogo entre a população e o governo embora não se trate especificamente de concretizar acordos com base na resolução de conflitos; (*b*) o Teatro do Oprimido ao mesmo tempo em que teve de se adaptar às condições dos locais de realização das plenárias do Orçamento Participativo possibilitou uma modificação na representação simbólica desse espaço; (*c*) o Teatro do Oprimido não abrangeu um processo mais extensivo na problematização dos números, sobretudo no que se refere à formação dos(as) conselheiros(as), apesar de ter possibilitado que as discussões das plenárias se balizassem menos em valores numéricos que em valores de prioridades; (*d*) o Teatro do Oprimido possibilitou processos de identificação e alteridade que levaram à facilitação da população na comunicação de suas demandas com mais expressividade; (*e*) por ter-se concentrado no primeiro estágio do ciclo do Orçamento Participativo, o Teatro do Oprimido não permitiu que a efetivação das demandas fosse monitorada e que, apesar da intenção pedagógica da participação no processo e de encorajamento dos movimentos sociais, parecia promover, de certa forma, a ilusão de que o orçamento contemplaria a todos os desejos; e que (*f*) o Teatro do Oprimido poderia dar espaço de promoção de pessoas com interesses particulares, operando de uma forma oposta ao discurso temático do esquete *Orçamento participativo*.

Já a análise acerca das condições em que se estabeleceram os processos de Teatro do Oprimido foi conduzida com base nas experiências dos(as) entrevistados(as) acerca dos temas: tratamento das questões de opressão, posturas do(a) curinga, intervenções da plateia, teatralidade e teatralização e produto e processo. O diálogo versou sobre alguns pontos críticas sobre o Teatro do Oprimido desenvolvidas por estudos teóricos.

Sobre o tratamento das questões de opressão, conclui-se que a cobrança por histórias de opressão dos(as) integrantes do GTO--Santo André funciona como o quesito da comparabilidade na Contabilidade ao proceder operações de uniformidade e consistência das narrativas. Observou-se também que a necessidade de ter uma experiência de engajamento previamente ao contato com o Teatro do Oprimido e a questão de alterar a abordagem de opressão para o poder parecem não ter sido preocupações dos grupos de Santo André.

A postura do(a) curinga, por sua vez, parece ter sido compreendida e realizada pelos grupos do GTO-Santo André fundada nas recomendações de Boal. No entanto, quando se tratava dos(as) curingas do CTO-Rio, observou-se que a rigidez na condução diminuía as possibilidades de manifestação de ideias diferentes e levava julgamentos sobre as intervenções do público. Considera-se que os(as) entrevistados(as) apontam elementos novos para a discussão sobre o(a) curinga do Teatro do Oprimido quando se trata da realização do fórum. O primeiro deles se refere ao fato de que a postura do(a) curinga reflete sempre as características da pessoa que assume esse papel; o segundo trata do desejo do público de substituir no fórum não só o(a) oprimido(a), mas também o(a) curinga quando sua *performance* é autoritária. A avaliação da passagem do papel do(a) curinga na dramaturgia dos musicais do Teatro do Arena para sua construção no Teatro-Fórum, por sua vez, reflete a intenção de, ao mesmo tempo, promover o distanciamento épico do(a) espectador(a), mas possibilitando a sua identificação dramática com o(a) protagonista que agora não é o(a) herói(heroína), mas o(a) oprimido(a).

No que se refere às intervenções da plateia, as considerações que parecem desmerecer o trabalho com o Teatro do Oprimido são contestadas pelos(as) entrevistados(as). Entretanto, no que se refere especificamente à leitura de que haja o estímulo para que, ao entrar em cena o(a) espectador(a) dê uma solução balizada pelo *jeitinho brasileiro*, os argumentos dos(as) entrevistados(as) tratam mais da oportunidade que o TO dá ao(à) espectador(a) de entrar em cena do que justificam a prática ao profundo entendimento de que os problemas são opressões reais e concretas como indica Boal (2005a) e é nomeado nesta pesquisa como um recurso de materialidade. Outra via de entendimento dessa crítica foi o fato de que nunca houve a intenção no projeto de Boal de que todos(as) fossem atores(atrizes) no sentido *stricto sensu* e que a crítica parece separar de maneira elitista o público do Teatro do Oprimido do público de teatro, de forma geral. A comparação com o futebol, por sua vez, confere ao Teatro do Oprimido um caráter não profissional em que os(as) participantes são menos atores(atrizes) do que fãs da metodologia.

A teatralização com o uso excessivo de técnicas no Teatro do Oprimido foi então considerada em termos do foco que se dá, no contexto geral do movimento, mais à multiplicação do que exatamente ao engajamento na solução das opressões. No caso das apresentações nas plenárias do Orçamento Participativo em Santo André, o Teatro do Oprimido pareceu favorecer adequação no sentido de estabelecer uma ordem na realização do encontro sobre os parâmetros e regras utilizados junto aos(às) participantes. Alguns(mas) entrevistados(as) reconhecem alto teor poético nos processos de Teatro do Oprimido já que mesmo com as técnicas os(as) espectadores(as) se sentem tocados e podem trazer mais arte à cena que os(as) próprios(as) atores(atrizes). Outros entrevistados justificam a poesia do TO falando que o uso das técnicas não interferiu nos seus processos de trabalho, mas foi adequado. No que se refere ao diálogo com as comunidades, quando o GTO-Santo André levava as peças, pelo pouco tempo que tinha, a relação acabava por ser mais teatralizada ao passo que nos trabalhos de curingagem nos grupos o processo contínuo parecia conferir mais teatralidade ao TO. Destaca-se que o caráter apelativo das técnicas do TO foi mais atribuído quando se tratou das recomendações que o grupo tinha do CTO-Rio e quando apresentavam os esquetes no Orçamento Participativo.

Quando o Teatro do Oprimido no contexto do Orçamento Participativo não é balizado pelo tema da participação, a conquista de resultados no orçamento parece ter sido maior. Depois que o esquete *Orçamento participativo* deixou de ser apresentado nas plenárias houve um foco no trabalho teatral com as comunidades. Nesta etapa, o Teatro do Oprimido passou a ter um viés artístico de processo e permitiu com sua extensividade o aprofundamento em termos de compreensão e transformação das questões pela própria comunidade. O relato de S.M. comprova como verdadeiramente o teatro pode interferir na participação orçamentária:

> Quando nós começamos a trabalhar no Jardim Cristiane, a ideia era assim: guia, sarjeta e jogar pedregulhos na rua para

> tirar a lama. Mas nós começamos a trabalhar com eles para discutir mutirão, participação. Através do TO acontecendo dentro da favela, quando aconteceu a assembleia do OP eles já sabiam o que queriam. Daquela região "i", o maior número de pessoas era do Jardim Cristiane. A partir disso, quais foram os resultados? Guia, sarjeta, pavimentação asfáltica a reorganização da praça. Eles reivindicaram dois campos de futebol, mesinhas para os idosos jogarem xadrez, iluminação, todo calçamento. Foi bárbaro, foi lindo. Ou seja, nós fizemos um trabalho com eles muito antes do OP, mas se utilizando do TO. Eu lembro até que a Maisa levou um esquete que discutia a questão do racismo, da falta de emprego. Então o OP funcionou nesta comunidade antes do OP. e eles foram se mobilizando, se organizando. Quando comecei a trabalhar nessa comunidade eles eram uma comissão de moradores, quando eles foram para o OP eles se tornaram uma Associação de Moradores, com estatuto, com direção. Eles conseguiram mobilizar mil e duzentas pessoas. Tudo o que eles reivindicavam passou. Essa questão de número no orçamento então não tinha mais representatividade. Então o que tinha importância para eles era o número de pessoas, era a participação. Pegando pelo Cristiane, essa é uma contribuição do GTO para o OP (S.M., Servidora-Observadora).

No que se refere ao quesito produto *vs.* processo, procurou-se investigar com os(as) participantes aspectos relacionados à forma como era pesquisado o instrumental, se havia tempo suficiente para preparação dos(as) atores(atrizes), se o trabalho possibilitou descobertas e se as dinâmicas utilizadas eram passíveis de reinvenção. De modo geral, os grupos pareciam ter tempo de ensaio e de reorganização dos processos, e os grupos comunitários tinham menos compromisso em cumprir datas estabelecidas. Embora a maior parte dos(as) entrevistados(as) tenha apresentado elementos que indicam que o GTO-Santo André teve seu trabalho mais orientado ao processo, cogita-se que a possibilidade de desenvolver peças mais "fabricadas" se deu no grupo conforme demandado pelo governo. No que se refere ao ciclo do Orçamento Participativo, indicou-se a sobreutilização do Teatro do Oprimido na ponta inicial do percurso e um abandono posterior, nas demais etapas do OP.

Os problemas relacionados no referencial teórico acerca do projeto de participação nos dias atuais e questões específicas ligadas à metodologia do Teatro do Oprimido estimularam o pesquisador a desenvolver uma intervenção na qual pudesse ser experimentada a abordagem do orçamento a partir do processo teatral. Considera-se que foi possível dessa forma contribuir com um conjunto maior de evidências para possibilitar-se a extensão das constatações realizadas no estudo de caso de Santo André a outros contextos. A vivência foi promovida em período posterior ao avaliado em Santo André para aproximar a discussão à realidade do pesquisador, considerando também outros contextos para a relação entre os saberes do teatro e do orçamento que não sejam no âmbito do governo público. Por outro lado, teve-se como intenção a experimentação metodológica com o Teatro do Oprimido no contexto do Orçamento Participativo.

Os procedimentos utilizados pelo pesquisador foram descritos em um relato analítico e detalhado do desenrolar da simulação. Os jogos teatrais selecionados contribuíram suficientemente para que o processo ganhasse um teor investigativo e reflexivo ao mesmo tempo que possibilitou que o tema do orçamento emergisse despretensiosamente, mas de maneira precisa. Uma das contribuições da pesquisa com os jogos foi não só a aplicação específica neste domínio, mas também a reorganização das categorias dos jogos do Teatro do Oprimido segundo as necessidades de avaliação da pesquisa. Assim, foram dispostos em termos dos eixos: (*a*) jogos de apresentação, (*b*) jogos de inversão, (*c*) jogos com informação, (*d*) jogos de agrupamento, (*e*) jogos com sequências, (*f*) jogos de percepção e (*g*) jogos de liderança.

De maneira geral, houve compatibilidade no tratamento do tema do orçamento em todos os jogos, sobretudo quando se trata do contexto específico do Orçamento Participativo. Destaca-se que (*a*) nos jogos de apresentação é possível trazer elementos que façam que se conheçam as pessoas com quem se compartilha o processo decisório; (*b*) nos jogos de inversão é possível fazer que se tenha atenção na passagem das demandas às prioridades; (*c*) nos jogos de informação é possível abordar questões como distorções e conteúdo no processo de comunicação; (*d*) nos jogos de agrupamento é possível mostrar que mesmo entre as pessoas que reivindicam demandas diferentes há semelhanças ou proximidades; (*e*) nos jogos com sequências é possível substituir os números por referências sensíveis ligadas ao movimento e ao som; (*f*) nos jogos de percepção o problema panóptico[2] do ver-ser visto é substituído por outros sentidos trazendo ao orçamento outras dimensões de linguagem; e que (*g*) nos jogos de liderança é possível desmascarar a manipulação na condução da decisão de prioridades de uma comunidade.

O trabalho com o Teatro-Imagem mostrou-se eficaz para evidenciar ao leitor dessa pesquisa a riqueza que só um trabalho corporal pode dar a um processo. Ao evitar que a palavra determine a ação do grupo, o procedimento do TI possibilita que a construção seja feita por meio de poucas ações, mas suficientes. Trata-se de um meio em que a composição confere a um processo mais qualidade de elaboração gestual do que a quantidade de movimentos que não são aproveitáveis. A etapa de leitura posterior à elaboração permite que a análise baseada na palavra tenha um momento certo por estar carregada das impressões concretas percebidas.

---

[2] Conforme discutido no tópico 2.3.

Na aplicação do Teatro-Imagem com o tema do orçamento puderam-se observar alguns benefícios. O primeiro deles trata da concepção de um ambiente sonoro no qual se realiza o sistema do orçamento: evidentemente por se tratar de um processo que é composto por diversos anseios, às vezes até mesmo opostos, pode-se dizer que há no orçamento diversas vozes que no exercício desenvolvido foram representadas apenas por sons. A música instaurada na máquina que o grupo construiu motivou a própria operação do sistema, como acontece com a palavra que se manifesta no Orçamento Participativo: pode viabilizar conexões entre os movimentos que comparecem às plenárias para reivindicar alguma questão específica ou incitar a manifestação das demandas das pessoas que eventualmente não estejam articuladas.

Desenvolver o Teatro-Imagem contribui para a elaboração da narratividade de um processo sem que a intencionalidade de resultados comprometa a genuína composição das histórias. No exercício desenvolvido nesta pesquisa, os(as) participantes puderam imaginar percursos do sistema orçamentário e depreender trajetórias para o processo como uma constatação captada: "olha, o sistema está falindo". Considera-se que foi possível trazer diversas leituras para o ciclo do orçamento apenas porque a criatividade baseada na reflexão foi marca do processo. Da mesma forma, no Orçamento Participativo considera-se que há mais estímulo para que seja elaborada uma narrativa nesses termos quando há espaço para o improviso da população no sentido que possam reinventar as possibilidades de fala em vez de reproduzir discursos políticos preestabelecidos.

A leitura do esquete *Orçamento participativo* pelos(as) estudantes universitários(as) que vivenciaram a simulação e a posterior improvisação nos termos do Teatro-Fórum se deu a partir de um enunciado marcadamente ligado a uma perspectiva convencional do TO: estabelecendo as funções de cada componente do processo das regras de condução do fórum. Entretanto, o próprio contexto não comunitário em que se realizou a simulação e a perspectiva crítica e criativa que tem o pesquisador em relação ao TO, não comportaram a estrutura clássica da dramaturgia do Teatro-Fórum. A própria originalidade na elaboração conceitual compartilhada com os(as) participantes, com base na qual se amplia a noção de opressão comparando-a com a repressão, a depressão, a compressão e a pressão, expande as possibilidades de compreensão dessa estética.

A aplicação do Teatro-Fórum no Orçamento Participativo parece possibilitar o levantamento claro de diferentes visões e intenções no processo, dado que é possível balizar a discussão em torno de personagens. Entretanto, o fato de o formato de um Teatro-Fórum ser muito parecido com uma assembleia de Orçamento Participativo (mesmo quando se trata da intervenção do público cuja fala se realiza a partir de um fracasso percebido), traz poucas possibilidades de dar novas leituras a esse processo, como aconteceu no Teatro-Imagem. Não apenas o ciclo do Orçamento Participativo é reiterado pelo Teatro-Fórum como a possibilidade de intervenção do público se dá em momentos preestabelecidos.

A experiência possibilitou uma investigação mais detida sobre o papel do(a) curinga ao colocá-lo(a) em cena, junto com os(as) outros(as) personagens. Considerando-se que a simulação foi sobre o Orçamento Participativo, haveria de se considerar o papel do(a) mediador(a) que nas plenárias atua para dar a fala à população e ao governo. Com esse procedimento foi possível que o(a) espectador(a) desmascarasse o(a) curinga quando ele(a) era autoritário(a) ou se indignasse quando ele(a) agia querendo demonstrar neutralidade na realização da cena. A passagem da apresentação da cena para o fórum, contudo, não foi contínua: os(as) curingas preferiram interromper o processo e declarar a mudança de etapa. Nas intervenções dos(as) espectadores(as), houve a possibilidade de conferir extensão às propostas tornando o processo mais qualitativo, sem a exigência de que houvesse no mínimo o número de três entradas do público em cena. Dessa forma o foco ficou mais na construção da narrativa a partir de um novo diálogo que se instaurava pelo(a) espectador(a) do que propriamente na análise do conjunto de propostas e na intenção de avançar no debate buscando necessariamente outras soluções, como costuma acontecer na prática do Teatro-Fórum.

De todo modo, as novas sugestões para o Teatro-Fórum conduzidas pelo pesquisador, por sua vez, parecem atuar para dar ao(à) espectador(a) que entra em cena a função de conduzir ele(a) mesmo(a) a narrativa e possibilitar que o(a) curinga ora assumisse em cena seu papel opressor(a), ora fosse ele(a) mesmo(a) substituído(a) pelo público, com justiça ao debate do fórum.

A simulação também levou ao seguinte questionamento — por que o Teatro-Fórum precisa do(a) curinga? Sem o(a) curinga houve dificuldade de lidar com questões como o início e o fim da cena e a delimitação do tempo. Ao mesmo tempo que as críticas apontam ser o(a) curinga um(a) opressor(a) no Teatro do Oprimido, a cena sem o(a) curinga padece do estabelecimento de certas regras que parecem ser fundamentais a essa estética, sem as quais se pode comprometer a garantia do entendimento de uma intervenção, por exemplo. No entanto, relegar ao(à) curinga a inauguração do espaço estético prejudica o desafio de interpretação do grupo e reduz as possibilidades de surpreender os(as) espectadores(as), que vão esperar que o curinga diga ou inicie o diálogo sobre quando, onde e quem deve fazer o quê.

A simulação foi uma forma de experimentar se, por meio de um processo de teatro sobre o orçamento, é possível elaborar o envolvimento não pela perspectiva da participação, mas da aproximação. Nesse sentido, diferentemente das propostas introdutórias ao OP e ao TO, em que a participação se dá em nível do tema debatido, mas não da estrutura metodológica, a simulação desenvolvida se pautou justamente na preocupação de elaborar novas formas de diálogo. Assim, a experimentação empreendida se deu como uma possibilidade de elaboração do OP e do TO sem fixar-se a regras que não fazem sentido aos(às) jogadores(as).

Inspirado pela ideia foucaultiana de que ao mesmo tempo que se realiza, há nos processos de poder também uma potência de resistência, ao contrário da leitura que fez Wickramasinghe (2006), buscou-se a elaboração de perspectivas diferentes para os problemas levantados na pesquisa. Considera-se que, com as distinções estabelecidas, não se pretendeu descartar soluções e crenças precedentes mas dialogar com elas a partir de novos paradigmas. Assim, na avaliação da simulação procedeu-se no discernimento entre uma Pedagogia da Participação e uma Pedagogia da Aproximação, por um lado, e entre uma Pedagogia do Teatro-Fórum e uma Pedagogia do Teatro-Imagem, por outro.

A Pedagogia da Aproximação foi caracterizada como um processo espontâneo que instaura identidades, no qual a relação pode ter origem por qualquer uma das partes, e em que a problematização é mais importante que a garantia de aderência a um assunto ou método. Já a Pedagogia da Participação parece referir-se a um processo hierarquizado no qual a promoção tem origem em uma das partes e em que se deseja uma finalidade de resultados ou entendimentos.

Considera-se que a abordagem do orçamento pelo teatro na simulação desenvolvida teve mais elementos da Pedagogia da Aproximação ao passo que o caso estudado em Santo André revela que a Pedagogia da Participação determinou que o Teatro do Oprimido fosse inserido no Orçamento Participativo. Do ponto de vista da relação do pesquisador com esses dois eixos de evidência da investigação, o processo da simulação pareceu mais favorável a possibilitar a aproximação investigativa entre as áreas do orçamento e do teatro ao passo que o fato de não ter participado de nenhuma das plenárias de Orçamento Participativo em Santo André e não ter visto nenhuma apresentação do esquete *Orçamento participativo* pelo GTO-Santo André causou um desconforto de certa forma imobilizador.

Tomando por base as discussões da simulação depreende-se uma Pedagogia do Teatro-Fórum como um processo que está comprometido com a compreensão dos papéis, clareza de conceitos, fixação de problemas como opressões, mas que concebe a possibilidade de dar um outro fim a uma história. A Pedagogia do Teatro-Imagem, por sua vez é menos informativa e mais compositiva, e seu processo se dá a partir de poucos elementos mas com inesperadas possibilidades de interpretação dando às narrativas uma riqueza menos argumentativa e mais incisiva.

Considera-se que a partir da Pedagogia do Teatro-Fórum a narratividade do Orçamento Participativo está impregnada de questões que se levantam de uma forma direta, verbalizada, e em que prevalece a ação sobre os outros. Já com base na Pedagogia do Teatro-Imagem há uma outra narratividade do orçamento, mais preocupada com a análise do sistema, das etapas, das alterações provocadas por cada instante e cada gesto.

O mesmo Teatro do Oprimido e duas narrativas diferentes: uma que define situações outra que permite a composição de um problema a partir não do seu retrato de realidade, mas da realidade de sua forma. Embora o Teatro-Fórum e o Teatro-Imagem sejam interdependentes, considera-se que o Teatro-Imagem dialoga mais precisamente com as preocupações contemporâneas do teatro.

O processo de levantamento de dados da pesquisa proporcionou contato com documentos e com pessoas. Os materiais do GTO-Santo André gentilmente compartilhado pelos(as) entrevistados(as) fizeram que o(a) pesquisador(a) se visse, de certa forma, por dentro dos discursos produzidos pelo grupo. Por outro lado, quando se tratou do arquivo público da prefeitura, não foi possível a mesma interação: não foram mantidos os documentos de todos esses processos históricos na cidade de Santo André. Então se pergunta: onde está a memória de um governo que convoca a participação, mas não guarda registros? O contato com os(as) entrevistados(as) permitiu que a pesquisa ganhasse corpo, que contivesse as vozes dos sujeitos de uma forma extensa, mas necessária para compor com detalhes o panorama do caso estudado. Já o contato com os(as) participantes da simulação permitiu ao pesquisador ver-se inteiro na pesquisa e sendo, de certa forma, ajudado a encarar o desafio de responder aos anseios da investigação. Além das contribuições que todos(as) eles(as) proporcionaram, alguns(mas) entrevistados(as) se sentiram profundamente satisfeitos(as) com a possibilidade de refletir sobre suas experiências e alguns(mas) participantes se sentiram aproximados(as) de áreas diferentes daquelas em que estudam, ou mesmo de assuntos novos dentro da própria área que estudam. Ganhos como esses mobilizam seguir com o trabalho de aproximação.

Sobre o problema da pesquisa — ***de que forma o teatro possibilita redimensionar o processo de participação no orçamento?*** —

considera-se que é a partir de uma Pedagogia da Aproximação que as relações no orçamento podem ser reinventadas, como evidenciou a simulação. Por sua vez, dentro do escopo do Teatro do Oprimido, a partir de uma Pedagogia do Teatro-Imagem foi possível depurar questões mais contundentes sobre o processo orçamentário, abrindo novas possibilidades de realização e análise.

Já no que se refere ao objetivo da pesquisa, entende-se que foi possível cumpri-lo destrinchando os aspectos estéticos e pedagógicos nos processos de Teatro do Oprimido nas plenárias de Orçamento Participativo. Em termos do ensino do orçamento, em especial, depreende-se que é possível com o teatro conferir um intenso caráter subjetivo e analítico. Assim, os processos pedagógicos em Contabilidade em que o tema é o orçamento, público ou gerencial, sobretudo quando se trata de uma perspectiva que pretende a participação, poderiam contar com aspectos políticos do Orçamento Participativo e metodológicos do Teatro do Oprimido com o objetivo de considerar mais os aspectos subjetivos do que os formais.

Uma limitação da pesquisa foi o fato de ter lidado com o percurso investigativo mais do ponto de vista dos procedimentos do que nas demandas da população em si. Outras pesquisas que procedam a avaliação de contribuições proporcionadas pela abordagem teatral do orçamento podem aprofundar-se na discussão sobre as demandas e prioridades da população que provavelmente hoje já não são mais as mesmas dado que a maioria dos bairros de Santo André já têm uma fonte luminosa, por exemplo.

Embora tangenciados várias vezes ao longo da pesquisa, certos questionamentos ficam e merecem ser aprofundados em ocasiões futuras.

Um deles é sobre a reincidência da participação na contemporaneidade mesmo quando ela não dá conta de efetivar relações ou engajar processos. Os conceitos foucaultianos de governamentalidade e panóptico continuam como paradigmas a serem investigados nos processos contemporâneos da elaboração da cena e da discussão sobre o orçamento. Ainda que se tenha cogitado que o Teatro do Oprimido no Orçamento Participativo proporcione a participação política, esse teatro pode não ser governamental como se supõe. Da mesma forma, apesar de o introdutório estudo genealógico do poder no teatro e na contabilidade terem apontado o TO e o OP como operadores da biopolítica, conforme foi esboçado nesta pesquisa, é evidentemente notável que se tratou de processos altamente combativos e inovadores, ainda que operados por dentro do governo, e não por fora.

A inserção do paradigma da aproximação, por sua vez, é uma proposta específica de busca dessa reinvenção dos processos participativos no orçamento. Embora se tenha realizado a oposição dessa perspectiva com o caso do Orçamento Participativo de Santo André, dado que havia aí uma incansável busca por linguagens de participação, é necessário pontuar que a partir da percepção que se tem sobre os exemplos concretos apresentados nas entrevistas não há dúvida de que o Orçamento Participativo combinou em sua prática de relação entre conselheiros(as), população e governo uma profunda aproximação que muito provavelmente resistiu a formas obscuras de tomadas de decisão sobre as contas públicas ligadas ao clientelismo, ao fisiologismo, à burocratização, à centralização e, sobretudo, ao controle da população.

Sobre o Teatro do Oprimido, a retomada com intensidade da proposta do Teatro-Imagem o aproxima de uma perspectiva artística contemporânea? Por que nem sempre a progressão que propõe Boal do Teatro-Imagem para o Teatro-Fórum funciona? Por conta da crise da participação, estaríamos impelidos(as) de realizar o fórum e por isso devemos aprofundar o processo com as imagens? As soluções preliminares desenvolvidas nesta pesquisa para o Teatro-Fórum o aproximam de uma perspectiva artística contemporânea? Por sua vez, com relação à pretensão que se tem com o Teatro do Oprimido quando é desenvolvido em todos e quaisquer processos, até mesmo o orçamentário, deve-se ter em mente a seguinte consideração que bem observa P.P.:

> Precisamos tomar certo cuidado de não querer atribuir ao Teatro do Oprimido uma responsabilidade além de suas possibilidades (P.P., Servidor-Espectador).

Deseja-se que os(as) praticantes de Teatro do Oprimido tenham elementos com esta pesquisa para seguirem seus processos diante de uma possibilidade de experimentação e que as sugestões feitas nesta pesquisa sejam as primeiras levadas a termo, de muitas outras futuras.

Deseja-se que os(as) contadores(as) e os(as) educadores(as) da Contabilidade tenham podido compreender pela leitura deste trabalho que o teatro traz uma imensidade de perspectivas para um processo pedagógico, mas que pode, ao mesmo tempo, ser de uma precisão avassaladora. Entende-se que as práticas relatadas de jogos do orçamento, imagens do orçamento e fóruns do orçamento podem ser testadas em outros contextos organizacionais e também, especificamente, no ensino escolar do orçamento tomando-se as devidas precauções nessas transferências. Ao mesmo tempo, que tenha sido possível verificar no teatro a possibilidade de fazer da Contabilidade um domínio cujas narrativas possam expandir uma abordagem excessivamente técnica e racional.

Que os(as) gestores(as) públicos(as) e a população interessada no Orçamento Participativo possam ter identificado os problemas da participação apresentados na pesquisa entendendo as críticas de maneira construtiva, mobilizadora. Que sigam as buscas por linguagens alternativas para processos secos como o orçamento, mas que o desenvolvimento de novas perspectivas não seja limitado por fatores de operacionalização.

Que os(as) estudantes de Artes Cênicas e Ciências Contábeis se deem conta do que são capazes de estudar em seus domínios ou em outros arranjos. Que os(as) outros(as) pesquisadores dessas áreas tenham em conta a especificidade da trajetória deste pesquisador que desenvolveu o processo de investigação de forma crítica mas carinhosa, fruto de engajamento pedagógico incansável e transformador. Que os(as) parceiros(as) e familiares deste pesquisador que nem sempre compreenderam suas ausências motivadas pelo trabalho tenham percebido a importância do desenvolvimento de um estudo difícil como este.

Em síntese, a pesquisa mostra que a narrativa que se escreve a partir do teatro no orçamento não se dá pela grande pretensão da participação política, mas das pequenas possibilidades poéticas de aproximação.

Espera-se que esta pesquisa tenha contribuído para que o Teatro do Oprimido seja menos opressor e que o Orçamento Participativo tenha o teatro no seu escopo se for para reinventá-lo e não para adaptar-se. E finalmente, que ANA e CHICO possam se aproximar para, então, participar.

REFERÊNCIAS

ABELLAN, Joan. *Boal conta Boal.* Barcelona: Institut del TeatreDiputació de Barcelona, 2001.

AGUIAR, Andson Braga de; REZENDE, Amaury José & FREZATTI, Fábio. "Análise conceitual do relacionamento entre práticas de contabilidade gerencial e poder disciplinar à luz de Foucault e de Mintzberg". In: I Congresso ANPCONT, 1, 2007. *Anais*. . . Gramado: Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Ciências Contábeis, 2007.

ALCADIPANI, Rafael & ALMEIDA, Aline. Por fora bela viola, por dentro. . .: Análise crítica sobre a gestão do espaço nas organizações através de um estudo de caso sobre a Implementação de um escritório aberto no Brasil. *Organizações e Sociedade*, vol. 7, n.º 19, Salvador, setembro / dezembro, 2000.

—. *Michel Foucault: poder e análise das organizações.* Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

—. Dinâmicas de poder nas organizações: a contribuição da governamentalidade. *Comportamento Organizacional e Gestão*, vol. 14, n.º 1, pp. 97-114, abr. 2008.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo.* São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DO TEATRO DO OPRIMIDO. *Declaração de princípios.* Disponível em <http://www.theatreofthe oppressed.org/en/index.php?nodeID=141>; acesso em 17-7-2010).

BABBAGE, Francis. *Augusto Boal.* Londres, Nova York: Routledge, 2004.

BAIOCCHI, Gianpaolo. "Performing democracy in the streets: participatory budgeting and legislative theatre in Brazil". In: COHEN-CRUZ, Jan. & SCHUTZMAN, Mady. *A Boal companion: dialogues on theatre and cultural politics.* Londres, Nova York: Routledge, 2006.

BARBOSA, Renata Valeska do Nascimento & SANTOS, Rodrigo Pinto dos. "Contabilidade gerencial, ciclo de vida e poder: à luz da biopolítica de Foucault". In: XXXIII ENCONTRO DA ANPAD, 33, 2009, São Paulo. *Anais*... São Paulo: Associação Nacional dos Cursos de Pós-Graduação em Administração, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BEZERRA, Antonia Pereira. *Le Théâtre de l'Opprimé et la notion du spectateur acteur: genèse, personne, personnage, personnalité*. Doutorado em Literatura Comparada). Toulouse: Université de Touluse II, 1999.

BISPO, Marcelo; OLIVEIRA, Nilza de & CANASSA, Paula. "Orçamento participativo e saneamento ambiental: a experiência de Santo André (SP) de 1998 a 2003". In: 23.° Congresso Brasileiro de Engenharia Sanitária e Ambiental. Campo Grande, 2005.

BOAL, Augusto. *The rainbow of desire: the Boal method of theatre and therapy*. Londres, Nova York: Routledge, 1995.

—. *Teatro legislativo – versão beta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

—. "Legislative theatre update. Rio de Janeiro, October, 1997". In: SCHECHNER, Richard & CHATTERJEE, Sudipto. Augusto Boal, city councillor: legislative theatre and the chamber in the streets: an interview. *The Drama Review*, Winter, vol. 42, n.° 4. Nova York, 1998.

—. "No one here is an ass!" In: BOAL, Augusto. *Legislative theatre*. Londres, Nova York: Routledge, 1998.

—. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

—. *Arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

—. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 7.ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005a.

—. *Jogos para atores e não atores*. 8.ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005b.

—. Quando nasce um bebê. O pensamento sensível e o pensamento simbólico no Teatro do Oprimido. *Sala Preta*, n.° 6. São Paulo, 2006a.

—. *The aesthetics of the oppressed*. Nova York: Routledge, 2006b.

—. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOAL, Julián. *Élements de reflexion sur le joker*. Disponível em <http://www.theatreoftheoppressed.org/uploads/library/evaluations/Elements%20de%20reflexion%20sur%20le%20Joker.doc>; acesso em 17-2-2010). Paris, 2004.

BOGDAN, Robert C. & BIKLEN, Sári Knopp. *Qualitative research for education: an introduction to theory and methods*. Boston: Allyn and Bacon, 1982.

BORDENAVE, Juan E. Diaz. *O que é participação*. São Paulo: Brasiliense, 1983

BORG, Walter R. & GALL, Meredith Damien. *Educational research – an introduction*. Nova York, Londres: Longman, 1979.

BORINELLI, Márcio Luiz. *Estrutura conceitual básica de controladoria: sistematização à luz da teoria e da práxis*. Doutorado em Controladoria e Contabilidade. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

BRITO, Ronaldo. "O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)". In: *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CAMPBELL, D. Legitimacy theory and managerial: construction? Corporate social disclosure in Marks and Spencer Plc corporate reports, 1969-1997. *Accounting Forum*, vol. 24, n.º 1, 2000.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo: Perspectiva-Edusp, 1988.

CARVALHO, José L. F. dos Santos de & CARVALHO, Frederico A. Azevedo de. "Atores e papéis no ensino da administração: estudo de caso em uma empresa júnior". In: XXVIII ENCONTRO ANUAL DA ANPAD, 28, 2004, Curitiba. *Anais*. . . Curitiba: Associação Nacional dos Cursos de Pós-Graduação em Administração, 2004.

CARVALHO, Maria do Carmo A. & RIBEIRO, Matilde. *Gênero e raça nas políticas públicas: experiências em Santo André - SP*. São Paulo: Pólis, 2001.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CASTRO-POZO, Tristán David. *O sistema curinga do Teatro do Oprimido e sua atuação no movimento antiglobalização*. Doutorado em Ciências da Comunicação. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

CECHETI, Osvaldo Cleber. *As novas linguagens de participação na gestão pública: a experiência do Teatro do Oprimido na prefeitura de Santo André*. Doutorado em Ciências Sociais. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.

—. *A dimensão político-pedagógica da participação popular. Um estudo sobre a participação popular na gestão municipal de Santo André (1989-1992)*. Mestrado em Ciências Sociais. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1997.

COELHO NETTO, José Teixeira. *Uma outra cena: teatro radical, poética da artevida*. São Paulo: Polis, 1983.

—. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

—. *O que é ação cultural?* São Paulo: Brasiliense, 2001.

COHEN-CRUZ, J. & SCHUTZMAN, M. *Playing Boal: theatre, therapy, activism*. Londres, Nova York: Routledge, 1994.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, enecenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COMTE, A. *La science sociale*. Paris: Gallimard, 1972.

COSTA, Danielle Martins Duarte. "20 anos de orçamento participativo: análise das experiências nos municípios brasileiros". In: XXXIII ENCONTRO DA ANPAD, 33, 2009, São Paulo. *Anais*. . . São Paulo: Associação Nacional dos Cursos de Pós-Graduação em Administração, 2009.

DALLARI, Dalmo de Abreu. *O que é participação política*. São Paulo: Abril Cultural-Brasiliense, 1984.

DANIEL, Celso. "Gestão local e participação da sociedade". In: VILLAS-BÔAS, Renata (org.). Revista *Pólis*, n.° 14, Participação popular nos governos locais. São Paulo: Pólis, 1994.

—. O papel dos conselhos de políticas públicas. Entrevista concedida a Ana Cláudia C. Teixeira, Maria do Carmo A. A. Carvalho & Natalina Ribeiro em 17 de abril de 2001. Partido dos Trabalhadores – Paraná (PT-PR). Disponível em <http://www.pt-pr.org.br/documentos/pt_pag/PAG%202004/Participa%C3%A7%C3%A3o%20Popular/O%20 PAPEL%20DOS%20CONSELHOS%20DE%20POL%C3%8DTICAS%20P%C3%9ABLICAS%20Celso%20Daniel.pdf>; acesso em 12-7-2010).

DEEGAN, C. "Legitimacy theory". In: HOQUE, Z. *Methodological issues in accounting research: theories and methods*.Londres: Spiramus, 2006.

DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do teatro: provocação e diaologismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.

DIAMOND, David. "Out of the silence: headlines and the power plays". In: SCHUTZMAN, Mady & COHEN-CRUZ, Jan. *Playing Boal: theatre, therapy, activism*. Londres, Nova York: Routledge, 1994.

DIAS FILHO, José Maria. *Características qualitativas da informação contábil: o problema da compreensibilidade à luz da teoria semiótica e da comunicação*. Mestrado em Controladoria e Contabilidade. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

DIAS FILHO, José Maria & MACHADO, Luiz Henrique Baptista. "Abordagens da pesquisa em contabilidade". In: LOPES, A. B.; IUDICIBUS, S. (coord.). *Teoria avançada da contabilidade*. São Paulo: Atlas, 2005.

DILLARD, J. F. Accounting as a critical social science. *Accounting, Auditing and Accountability Journal*, vol. 4, n.º 1, 1991.

DUSSEL, Inês & CARUSO, Marcelo. *A invenção da sala de aula. Uma genealogia das formas de ensinar*. São Paulo: Moderna, 2003.

DUTRA, Olívio & BENEVIDES, Maria Victoria. *Orçamento participativo e socialismo*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

FASB, Financial Accounting Standards Board. *Statements of financial accounting oncepts n. 2 – qualitative characteristics of accounting information*. Disponível em <http://www.fasb.org>; acesso em 10-11-2009.

FISHER, Berenice. "Feminist acts: women, pedagogy, and theatre of the pppressed". In: SCHUTZMAN, Mady & COHEN-CRUZ, Jan. *Playing Boal: theatre, therapy, activism*. Londres- Nova York: Routledge, 1994.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

—. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1984.

—. "O sujeito e o poder". In: RABINOW, Paul & DREYFUS, Humbert. *Michel Foucault. Uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*. São Paulo: Forense Universitária, 1995.

—. O que é a crítica? *Cadernos da FFC*, vol. 9, n.º 1. Marília: Faculdade de Filosofia e Ciências Unesp, 2000.

—. *Michel Foucault: estética: literatura e pintura, música e cinema*. (Coleção Ditos e Escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

—. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

—. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 31.ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

GAMA, Joaquim César Moreira. *Produto teatral: a velha-nova história*. Mestrado em Artes Cênicas. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo,: 2000.

GEBRIM, Patricia. *Palavra de criança: coisas que você pode aprender com sua criança interior*. São Paulo: Pensamento, 1998.

GILL, Rosalind. "Análise de discurso". In: BAUER, Martin W. & GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. 4.ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

GODOI, Christiane Kleinübing & MATTOS, Pedro Lincoln C. L. de. "Entrevista qualitativa: instrumento de pesquisa e evento dialógico". In:

Pesquisa qualitativa em estudos organizacionais: paradigmas, estratégias e métodos. São Paulo: Saraiva, 2006.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GTO-SANTO ANDRÉ. A experiência do GTO como método de participação popular na administração pública. In: *METAXIS: A Revista do Teatro do Oprimido*, n.º 1. Rio de Janeiro: Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, 2001.

GOULART, Jefferson O. *Poder local e novas experiências democráticas – dinâmica federativa e democratização de processos decisórios: descentralização tributária, orçamento participativo e políticas públicas de saúde em Piracicaba (1989 1992) e Santa Bárbara d'Oeste (1997 2000)*. Doutorado em Ciência Política. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

GRÜNE-YANOFF, Till & WEIRICH, Paul. The philosophy and epistemology of simulation: a review. *Simulation & Gaming*, vol. 41, n.º 1, 2010.

HARTMANN, S. "The world as a process: simulations in the natural and social sciences". In: HEGSELMANN, R.; MUELLER, U. & TROITZSCH, K. (eds.). *Modelling and simulation in the social sciences from the philosophy of science point of view*. Dordrecht: Kluwer, 1996.

HENDRIKSEN, Eldon S. & VAN BREDA, Michael F. *Teoria da contabilidade*. 5.ª ed. São Paulo: Atlas, 1999.

HERITAGE, Paul. The courage to be happy: Augusto Boal, legislative theatre, and the 7th International Festival of the Theatre of the Oppressed. *The Drama Review*, Autumn, vol. 38, n.º 3. Nova York, 1994.

HOPWOOD, A. G. On trying to study accounting in the contexts in wich it operates. *Accounting, Organizations and Society*, vol. 8, n.os 2/3, 1983.

ICLE, Gilberto. *Pedagogia teatral como cuidado de si*. São Paulo: Hucitec, 2010.

LARROSA, Jorge. "Tecnologias do eu e educação". In: SILVA, Tomás Tadeu da. *O sujeito da educação. Estudos foucaultianos*. Petrópolis: Vozes, 2002.

LEAL, Douglas Tavares Borges & CORNACHIONE, Edgard B. A aula expositiva no ensino da contabilidade. In: *Contabilidade Vista & Revista*, vol. 17, pp. 91-114, Belo Horizonte, 2006.

—. Do Teatro de Arena à estética do oprimido – conversa com Augusto Boal. *Questão de Crítica: Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais*, vol. 15, mai. 2009a.

LEAL, D. & CORNACHIONE, E. B. As funções do herói e do curinga em Arena conta Tiradentes. *Questão de Crítica: Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais*, vol. 13, mar. 2009b.

LEAL, D.; CASA NOVA, Silvia Pereira de C. & CORNACHIONE, E. B. "Drama methods applied to socio-educational interventions of democratic management and accounting. In: European Accounting Association 33rd Annual Congress, 2010, Istanbul. *Proceedings of the*. . . Istambul: European Accounting Association, 2010a.

LEAL, D. *Narrativas da participação: estudo foucaultiano sobre a poética do Teatro do Oprimido nas plenárias de Orçamento Participativo em Santo André*. Mestrado em Controladoria e Contabilidade. São Paulo: Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade da Universidade de São Paulo, 2010b.

LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LYOTARD, Jean François. *O inumano*. Lisboa: Estampa, 1989.

LOPES, Alexsandro Broedel. *A informação contábil e o mercado de capitais*. São Paulo: Thomson/Pioneira, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.

—. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008b.

MANZURUL, A. "Stakeholder theory". In: HOQUE, Z. *Methodological issues in accounting research: theories and methods*. Londres: Spiramus, 2006.

MARCONI, Marina de Andrade & LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de metodologia científica*. 5.ª ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MARION, José Carlos. *O ensino da contabilidade no Brasil*. 2.ª ed. São Paulo: Atlas, 2001.

MARTINS, Eliseu. *Contabilidade de custos*. 9.ª ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MARTINS, Gilberto de Andrade & THEÓPHILO, Carlos Renato. *Metodologia da investigação científica para ciências sociais aplicadas*. São Paulo: Atlas, 2007.

MARTINS, Janaina Bilate. *Teatro do Oprimido: a experiência de Santo André/SP*. Doutorado em Serviço Social. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

MATALLO Jr., Heitor. "Mito, metafísica, ciência e verdade". In: CARVALHO, M. C. M de. *Metodologia científica: fundamentos e técnicas*. Campinas: Papirus, 1994.

MAXWELL, Joseph A. *Qualitative research design: an interactive approach.* Thousand Oaks: Sage, 1996.

MCPHAIL, Ken. The threat of ethical accountants: an application of Foucault's concept of ethics to accounting education and some thoughts on ethically education for the other. *Critical Perspectives on Accounting*, vol. 10, n.° 6, pp. 833-66, 1999.

—. The dialetic of accounting education: from role identity to ego identity. *Critical Perspectives on Accounting*, vol. 12, n.° 4, pp. 471-99, 2001.

MELLO, Gilmar Ribeiro de; BITENCOURT, Ana Carolina Esteves dos Passos; MAGALHÃES, Arthur Olivare & SLOMSKI, Valmor. Nível de *disclosure* do orçamento público federal brasileiro. *Enfoque: reflexão contábil*, vol. 26, n.° 1, pp. 42-53, Maringá, jan.-abr. 2007.

MEYER, J. W. & ROWAN, B. Institutionalised organizations: formal structure as myth and ceremony. *American Journal of Sociology*, vol. 83, 1977.

MEZIROW, Jack. *Learning as transformation: critical perspectives on a theory in progress*. San Francisco: Jossey-Bass, 2000.

MOLL, Jodie; BURNS, John & MAJOR, Maria. "Institutional theory". In: HOQUE, Zahirul. *Methodological issues in accounting research: theories and methods*. Londres: Spiramus, 2006.

MORTATTI, Maria Eloísa Velosa. *Gestão democrática como um processo de educação para a cidadania*. Mestrado em Educação. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2006.

MOSTAÇO, Edélcio. "Opressão: o mito oculto do Teatro do Oprimido". In: Idem. *O espetáculo autoritário: pontos, riscos, fragmentos críticos*. São Paulo: Proposta Editorial, 1983.

MUTNICK, Deborah. "Critical interventions: the meaning of praxis". In: SCHUTZMAN, Mady & COHEN-CRUZ, Jan. *A Boal companion: dialogues on theatre and cultural politics*. Londres, Nova York: Routledge, 2006.

NAKAGAWA, Masayuki; RELVAS, Tânia Regina Sordi & DIAS FILHO, José Maria. *Accountability*: a razão de ser da contabilidade. *REPeC – Revista de Educação e Pesquisa em Contabilidade*, Brasília, vol. 1, n.° 3, art. 5, pp. 83-100, set.-dez. 2007.

NUNES, Silvia Balestreri. *Boal e Bene: contaminações para um teatro menor.* Doutorado em Psicologia Clínica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.

OLIVEIRA, Danielle Francisco & SILVA, Lívia Cátia Soares da. "Economia solidária e teatro do oprimido: um diálogo possível". In: III EN-

CONTRO INTERNACIONAL DE ECONOMIA SOLIDÁRIA, 2005, São Paulo. *Anais*. . . São Paulo: Núcleo de Economia Solidária, USP, 2005.

PEDROSO, Raquel Turci. *Teatro do Oprimido: em busca de uma prática dialógica*. Mestrado em Psicologia da Educação. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

PEIXOTO, Fernando. O Teatro do Oprimido invade a Europa. *Encontros com a Civilização Brasileira*, vol. III, n.° 19, Rio de Janeiro, jan. 1980.

PEREIRA, Maria Mariete Aragão Melo; FREIRE, Hercules Vander de Lima & NOSSA, Valcemiro. "Relevância x comparabilidade na avaliação de desempenho das empresas. In: VIII Fórum de Estudantes e Profissionais de Contabilidade do Estado do Espírito Santo. *Anais*. . . Aracruz, 2003.

PINTO, Armindo Rodrigues. Teatro invisível? In: *METAXIS: A Revista do Teatro do Oprimido*, n.° 1. Rio de Janeiro: Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, 2001.

PIRES, Valdemir. *Orçamento participativo: o que é, para que serve, como se faz*. Barueri: Manole, 2001.

PIZZIRANI, Fabiane. *O papel dos processos de participação popular na gestão municipal: estudo do orçamento participativo no município de Rio Claro / SP*. Mestrado em Geografia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

PONTUAL, Pedro de Carvalho. *O processo educativo no orçamento participativo: aprendizados dos atores da sociedade civil e do Estado*. Doutorado em Educação. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica e São Paulo, 2000.

POSSENTI, Sírio. *Os limites do discurso: ensaios sobre discurso e sujeito*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

POWER, Michael K. Educating accountants: towards a critical ethnography. *Accounting, Organizations and Society*, vol. 16, n.° 4, pp. 333-53, 1991.

PUPO. Maria Lúcia de Souza Barros. "Além das dicotomias". In: Seminário Nacional de Arte e Educação. *Anais*. . . Montenegro: Fundarte, 1999.

RICCIO, E. L.; MENDONÇA, O. R. & SAKATA, M. C. G. "A inserção de Michael Foucault na contabilidade: movimentos de teorias em campos interdisciplinares. In: 5° Congresso USP de Controladoria e Contabilidade. *Anais*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

ROCHA, Arlindo Carvalho. "*Accountability* na administração pública: a atuação dos tribunais de contas. In: XXXIII ENCONTRO DA ANPAD, 33, 2009, São Paulo. *Anais*... São Paulo: Associação Nacional dos Cursos de Pós-Graduação em Administração, 2009.

RODRIGUES, Anderson Zotesso. *Teatro do Oprimido: Incorporações Mediáticas de uma Poética Popular*. Mestrado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

ROUBINE, J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

—. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SACO, Alicia. De la ilusión a la reflexión, de la reflexión a la acción (nn torno a nuevas técnicas teatrales de Augusto Boal). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 1, n.º 2. Hanôver: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar" - CELACP, 1975.

SANCTUM, Flavio. O Teatro do Oprimido na diversidade sexual. *Revista Recrearte*. Espanha: [s.n.], vol. 5, 2006.

SANTO ANDRÉ. Grupo de Teatro do Oprimido. *O Teatro do Oprimido facilitador da participação cidadã*. Santo André, 2001. Disponível em <http://www.santoandre.sp.gov.br/bn_conteudo.asp?cod=89>; acesso em 12-7-2010).

—. Secretaria de Orçamento e Planejamento Participativo. *Ciclo do orçamento participativo*. Santo André, 2007. Disponível em <http://www.santoandre.sp.gov.br/bnews3/images/multimidia/images/Ciclo%20do%20Or%C3%A7amento%20Participativo.ppt>; acesso em 23-11-2009).

SARRIS, Geórgia Christ. *Cidade e política no orçamento participativo de São Paulo (2001-2004)*. Mestrado em Sociologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

SCHUTZMAN, Mady & COHEN-CRUZ, Jan. *A Boal companion: dialogues on theatre and cultural politics*. Londres, Nova York: Routledge, 2006.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público – as tiranias da identidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SHAH, Anwar. *Participatory budgeting*. Washington, DC: The World Bank, 2007.

SILVA. Anderson de Souza Zanetti da. *A estética da subjetividade rebelde na poética Teatral do Oprimido*. Mestrado em Artes Cênicas). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2008.

SPRY, Lib. "Structures of power: toward a theatre of liberation". In: COHEN-CRUZ, Jan & SCHUTZMAN, Mady. *Playing Boal: theatre, therapy, activism*. Nova York: Routledge, 1994.

STAKE, Robert E. *The art of case study research*. Thousand Oaks: Sage, 1995.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TARTARUGA, Ivan Gerardo Peyré. *O orçamento participativo de Porto Alegre – lugar e território do cidadão?* Mestrado em Geografia). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

TEIXEIRA, Tânia Márcia Baraúna. Dimensões socioeducativas do Teatro do Oprimido de Augusto Boal. *Revista Recrearte*. Espanha: [s.n.], vol. 4, 2005.

—. *Dimensões socioeducativas do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal*. DoctoratEducació i Societat. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2007.

WICKRAMASINGHE, D. "Power and accounting: a guide to critical research". In: HOQUE, Z. *Methodological issues in accounting research: theories and methods*. Londres: Spiramus, 2006.

ANEXOS

ANEXO 1 – Esquete *Orçamento participativo*

Texto do esquete (versão de 1997)
Orçamento participativo
(Apresentada pelos grupos Ondas da Rua
e Nunca é Tarde / GTO-Santo André, 1997 a 2001)

Cena um

Local: Bar da Marta

A cena se inicia com uma música de fundo e com a dona do bar, dona Marta, limpando e arrumando as cadeiras do bar. Neste momento, chega Chico.

CHICO – *(senta-se numa mesa, pega um jornal e diz bem alto:)* Marta, desce um rabo-de-galo no capricho.

MARTA – Tá na mão. Mas, e aí Chico, quais são as novidades?

CHICO – Só tenho feito trabalhar ultimamente.

(Chega Sueli, moradora do bairro)

SUELI – Marta, posso colocar uns cartazes no seu bar?

MARTA – Pode, mas é sobre o quê?

SUELI – É sobre as plenárias do Orçamento Participativo que vão acontecer aqui no bairro. São reuniões em que a população escolhe as prioridades da região e da cidade, além de escolher as pessoas que vão estar no conselho de Orçamento para definir as prioridades. *(Ao ouvir a fala de Sueli, Chico diz bem alto:)*

CHICO – Então, vai começar essa palhaçada de novo!

SUELI – Palhaçada? Por que palhaçada?

CHICO – Porque o ano passado eu participei dessas reuniões e minha reivindicação não foi atendida.

SUELI – E qual era sua reivindicação?

CHICO – *(fazendo um gesto largo com as mãos)* Uma fonte luminosa na nossa rua.

SUELI – Fonte luminosa! Tenha paciência, Chico. Você acha que isso é prioridade mais importante que canalização de córrego que passa no meio da favela, que construção de creche. . .

CHICO – Isso não é problema meu, eu não moro na favela e não tenho filho pequeno. Mas sabe de uma coisa: já que vai ter reunião de novo, eu vou lá e quero ver se não vou ser atendido.

Cena dois

Local: Plenária do OP.

Chico chega à plenária e encontra um amigo.

AMIGO – E aí cara, o que você tá fazendo aqui?

CHICO – Eu vim para reivindicar uma coisa importante. Hoje eu vou saber se isso aqui é mesmo para valer ou é pura enganação. E você?

AMIGO – eu vim aqui para dar uma ajuda para um amigo meu, que é político. Você sabe como funciona essa coisa: é dando que se recebe! É a sua mulher?

CHICO – Você tá louco, cara? Mulher minha não vem nessas coisas não.

AMIGO – Chico, mas aquela ali, na primeira fila, não é a sua mulher?

(*Chico fica espantado ao constatar a presença de sua mulher e dirige-se para ela*)

CHICO – *(sacudindo sua esposa)* Ana, o que você tá fazendo aqui sem a minha permissão?

ANA – *(demonstrando surpresa e medo)* Chico, eu vim com a mulherada da rua. Nós viemos pedir mais médico para o posto de saúde.

CHICO – *(muito bravo)* Mulherada da rua! Aquele bando de mulher desocupada! Vou dizer uma coisa: sabe qual é o lugar de mulher? No tanque (faz o gesto de esfregar roupas), é na cozinha e não batendo perna por aí. Depois a gente conversa sobre isso. Mas, já que você está aqui, vai ser mais uma pessoa para votar na minha prioridade.

ANA – E qual é a sua prioridade?

CHICO – Uma fonte luminosa na nossa rua.

ANA – *(timidamente)* Você acha que fonte luminosa é coisa importante?

CHICO – Claro, pois vai valorizar a nossa casa. Mas, não interesessa, é fonte luminosa e ponto.

(Encerra-se o esquete e começa o Fórum.)

ANEXO 2 – Esquete *Orçamento participativo*

Texto do esquete (versão de 1998)
Orçamento participativo
(Apresentada pelos grupos Ondas da Rua
e Nunca é Tarde / GTO-Santo André, 1997 a 2001)

Cena um

Local: Bar

Marta está limpando as mesas do bar, quando chega Sueli, uma amiga e conselheira do Orçamento Participativo.

SUELI – Oi Marta, posso colar estes cartazes aqui no seu bar?

MARTA – Claro Sueli, mas o que é isto?

SUELI – São umas reuniões que a prefeitura está fazendo aqui no bairro, deixa eu colar os cartazes que eu já te explico tudinho.

(*Neste momento chega Chico, também freguês do bar*)

CHICO – E aí Marta, não se atende mais os fregueses nesse bar?

MARTA – Oi Chico, já chegou? Vai o de sempre?

CHICO – Claro, manda um rabo-de-galo aí, pra esquentar, e vai me dizendo quais são as novas.

MARTA – Tá na mão. . . O Chico eu tava conversando aqui com a Sueli a respeito de umas reuniões que estão acontecendo no bairro. Um tal de Orçamento Participativo.

CHICO – Ihhh. . . então quer dizer que começou tudo de novo é? Isto não dá em nada. Só poderia ser coisa sua né Sueli?

SUELI – Coisa minha não, coisa nossa. A Prefeitura já fez a primeira reunião aqui no bairro e falou que não tem recursos. Nós falamos o que precisávamos, e agora na segunda reunião vamos votar nossas prioridades e também escolher um conselheiro. . .

MARTA – Mas isto já não é obrigação do prefeito e dos vereadores? A gente votou neles pra quê?

CHICO – Isso mesmo Marta, é tudo balela, eu não acredito.

SUELI – Mas gente aqui na nossa região foi aprovada a reforma e ampliação da creche. Valeu a pena participar.

CHICO – É mas, no ano passado eu participei das reuniões e fiquei muito puto porque o meu pedido não foi aprovado.

MARTA – Mas esta história de creche é legal.

CHICO – Que creche que nada, eu nem tenho filho, quem tem filho é que se preocupe com isto. Quem mandou botar filho no mundo? O meu pedido era muito melhor, ia valorizar nossas casas, ia dar uma outra cara para este bairro.

MARTA – Mas qual foi o seu pedido afinal de contas Chico?

CHICO – Ué, uma fonte luminosa na praça em frente de casa.

SUELI – Ai Chico tem dó, você acha isto mais importante do que creche, do que canalização de córrego que passa dentro da casa do pessoal que mora na favela?

CHICO – Eu não moro na favela, problema de quem mora lá.

SUELI – Só que isto pode causar enchentes e traz doenças para toda a cidade.

CHICO – Eu quero é saber de mim mesmo. Não quero nem saber, quero uma fonte luminosa na frente da minha casa e acabou. E quer saber? Eu vou nesta reunião. Manda outro rabo-de-galo aí Marta. Vamos ver se o meu pedido não vai ser aceito.

Cena dois

Local: Plenária do OP.

Logo que chega, Chico vê um amigo e vai conversar com ele

ANTONIO – Oi Chico, você por aqui?

CHICO – É, to aqui pra exigir uma obra aqui no bairro. Não é para escolher o que tem que fazer? E você vai pedir o quê?

ANTONIO – Eu nem sei o que eu vim fazer aqui. Eu só vim porque um amigo meu político me pediu e sabe como é que é, é dando que se recebe.

CHICO – Tá certo...

ANTONIO – É pena que não deu pra minha mulher vir também, assim seria mais uma pessoa pra ajudar o meu amigo.

CHICO – Você tá louco, mulher minha não participa destas coisas não. Mulher minha fica em casa.

ANTONIO – Ô meu, aquela ali não é sua mulher não?

(Chico vai até onde sua mulher está sentada)

CHICO – Bonito hein, você não tem o que fazer em casa? O que é que a senhora está fazendo aqui sem minha ordem?

ANA – Ô Chico, eu vim aqui com a mulherada da rua, a gente se uniu para pedir mais médico para o posto. A gente quer participar.

CHICO – Mulherada da rua? Aquele bando de desocupadas? Participação de mulher é importante sim, na pia, no fogão e no tanque. Que seja a última vez que você sai de casa sem a minha ordem. Mas já que você está aqui, vai votar no meu pedido, uma fonte luminosa em frente de casa.

ANA – Mas Chico, isto não é importante não serve para ninguém.

CHICO – Claro que é, vai valorizar muito a nossa casa. Você vai votar na fonte luminosa e pronto.

ANA – Mas Chico.

CHICO – Não tem mais e nem menos, é a fonte luminosa e ponto.

ANEXO 3 – Relatório da Plenária Regional de 19-6-2010 de Embu

DADOS DA PLENÁRIA E BAIRROS PRESENTES

RELATÓRIO PLENÁRIO DELIBERATIVAS DO OP 2010

DADOS DAS PLENÁRIAS

Região: 20 – Ângela/ Batista
Data da Plenária: 19/06/10

Local da Plenária: EE. Jardim da Luz

APC – responsável pela região: Dedé

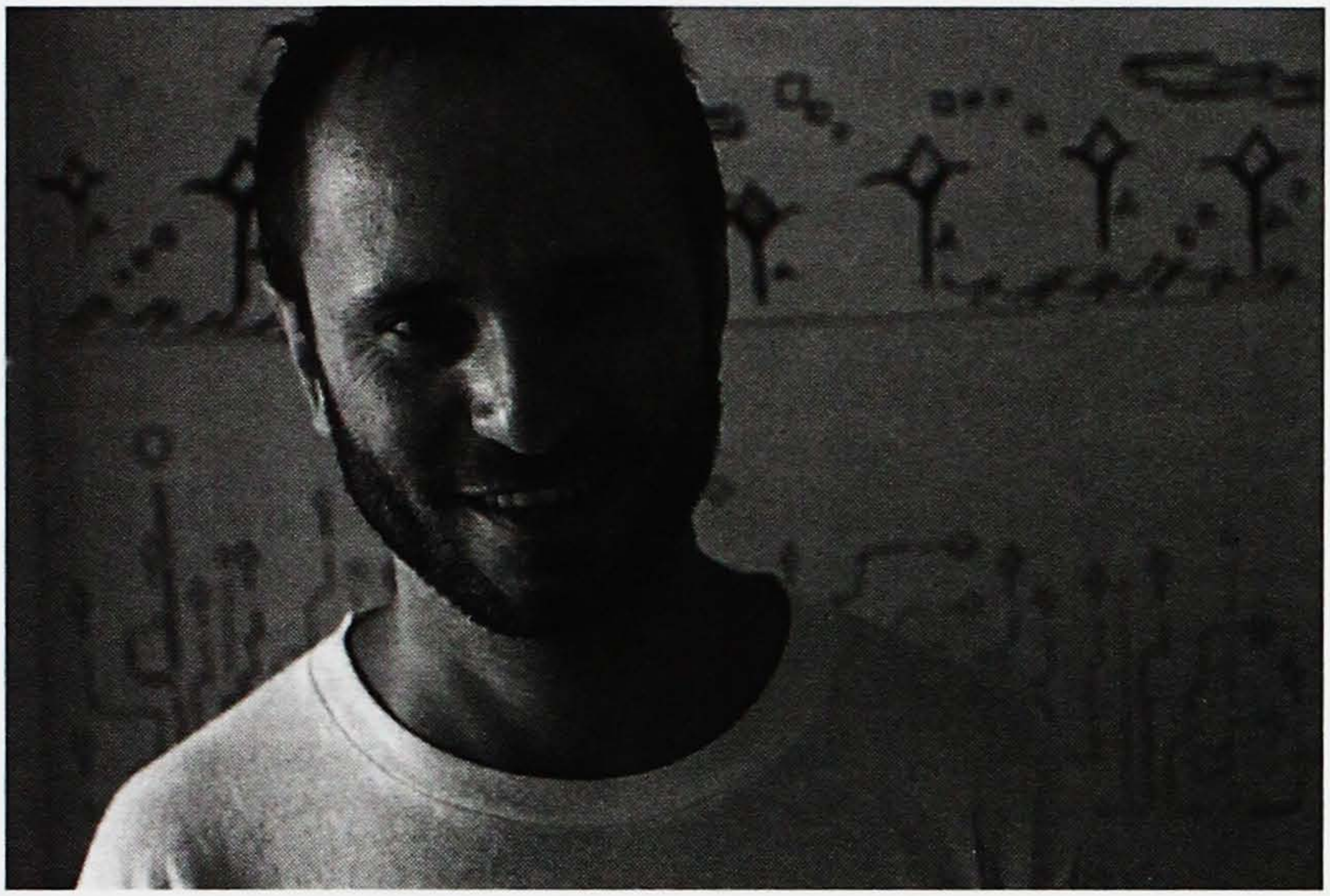
N.º de pessoas cadastradas: 188 pessoas
Quantos representantes eleitos: 17 eleitos(a)

BAIRROS PRESENTES

Jd. Ângela, Jd. da Luz, Jd. Batista e Santa Rita

Demandaas mais votasdas

1. Construção de creche – Jd. da Luz – 70 votos
2. Construção de UBS – Jd. da Luz – 69 votos.
3. Implantação de área de lazer – Jd. da Luz – 58 votos
4. Mais segurança em todo o bairro – Jd. Ângela – 30 votos
5. Construção de creche – Jd. Batista – 28 votos.
6. Iluminação de todas as vielas – Jd. Ângela – 17 votos
7. Implantação de esgoto e canalização de córrego – Jd. Batista – 09 votos.
8. Pavimentação da Rua Pinho – Jd. Batista – 09 votos



SOBRE O AUTOR

Dodi Leal (Douglas Tavares Borges Leal) <dodi@usp.br>

Doutorando em Psicologia Social pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP-USP). Licenciado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (CAC/ECA/USP). Cursou um ano da habilitação em Cinema e vídeo *do Baccalauréat interdisciplinaire en arts* da *Université du Québec à Chicoutimi* (UQAC, Québec-Canadá), a título de intercâmbio. Técnico em interpretação teatral pelo Teatro Escola Macunaíma. Bacharel em Ciências Contábeis e mestre em Controladoria e Contabilidade pela FEA-USP. Realizou pesquisa de mestrado na FEA-USP sobre o Teatro do Oprimido no programa de Orçamento Participativo de Santo André. Estudou Teatro do Oprimido com Augusto Boal e CTO-Rio, participando de diversos festivais nacionais e internacionais. Acompanhou o trabalho de grupos e curingas de TO no Brasil, Argentina, Turquia, Espanha, Inglaterra, Portugal, França, Chile, Bolívia e Canadá. Atua como revisor da *Revista*

Nuevo Humanismo del Centro de Estudios Generales de la Universidad Nacional de Costa Rica avaliando trabalhos na área de humanismo e arte. Desde 2005 participa como diretor e ator do Coletivo Metaxis. Foi coordenador e curinga de Teatro do Oprimido dos grupos GTO-Montréal e GTO-Saguenay. Foi professor de Artes da rede pública do estado de São Paulo (EE Fidelino de Figueiredo, tendo atuado também na EE Miss Browne, EE de São Paulo e EE Alarico). Realizou pesquisa experimental e acadêmica sobre a criação cinematográfica em processos pedagógicos de teatro. Pós-graduando em Produção Audiovisual: projeto e negócio pelo Centro Universitário Senac São Paulo. Atualmente é diretor executivo da Produtora Audiovisual DOArouche, coordenador de pesquisa-ação, arte-educador de teatro e professor de disciplinas ligadas à práticas pedagógicas em arte tendo atuado no Piá — Programa de Iniciação Artística da Prefeitura de São Paulo e no curso de Licenciatura em Música da Faculdade Carlos Gomes. Tem interesse em criações e processos artísticos de teatro e exerce as funções de ator, produtor, professor, diretor e *videomaker*. Estuda e compartilha a Comunicação Não Violenta e a Justiça Restaurativa na cidade de São Paulo, tendo especial interesse nas práticas de mediação de conflitos interpessoais e sistêmicos. Desde 2015 coordena o GT-TTT (Grupo de Trabalho em Teatralidades, Travestilidades e Transexualidades) que visa apoiar o desenvolvimento de projetos de pesquisa e de criação cênica com ênsafe nos referenciais da *performance*, prostituição e relações comunitárias. No âmbito das atividades acadêmicas do Departamento de Psicologia Social e do Trabalho do IP-USP, na posição de pós-graduando, acompanha ações de pesquisa e intervenção psicossocial comunitária em ocupações de moradia, com foco em grupos de travestis e transexuais.

COLEÇÃO TEATRO

TÍTULOS PUBLICADOS

À prova de fogo, Consuelo de Castro
Murro em ponta de faca, Augusto Boal
Técnicas latino-americanas de teatro popular, Augusto Boal
Fábrica de chocolate, Mário Prata
Teatro em pedaços, Fernando Peixoto
Tupac Amaru, Osvaldo Dragún
Pensão liberdade, Grupo de Teatro Forja
Pesadelo, Grupo de Teatro Forja
Vassa Geleznova, M. Górki
Diálogo sobre a encenação: um manual de direção teatral, Manfred Wekwerth
Berliner Ensemble: 35 anos — um trabalho teatral em defesa da paz, Klaus-Dieter Winzer
Teatro em movimento, Fernando Peixoto
Teatro de Augusto Boal 1 (A revolução na América do Sul, As aventuras do tio Patinhas, Murro em ponta de faca)
Textos para televisão, Gianfrancesco Guarnieri
Teatro de Heiner Müller (Mauser, Hamlet-máquina, A missão, Quarteto)
Teoria e prática do teatro, Santiago García
Teatro em questão, Fernando Peixoto
Teatro de Augusto Boal 2 (Histórias de Nuestra América, A lua pequena e a caminhada perigosa, Torquemada)
Um mês no campo, Ivã Turgueniev
Ator e método, Eugênio Kusnet
Teatro e Estado: as companhias oficiais de teatro no Brasil — história e polêmica, Yan Michalsky & Rosyane Trotta
Além das ilhas flutuantes, Eugenio Barba
Teatro de Osvaldo Dragún (Milagre no mercado velho, Ao violador, Voltar para Havana, Os alpinistas)
Um teatro fora do eixo, Fernando Peixoto
O negro e o teatro brasileiro, Miriam Garcia Mendes
Ay, Carmela!, José Sanchis Sinisterra
A canoa de papel, Eugenio Barba
A arte secreta do ator, Eugenio Barba & Nicola Savarese
Ziembinski e o teatro brasileiro, Yan Michalski
Glauce Rocha: a atriz que recusou o estrelato, José Octávio Guizzo
A mochila do mascate, Gianni Ratto
Divers/idade, Nelson de Sá
As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas, Silvana Garcia
Giramundo: Myrian Muniz — o percurso de uma atriz, Maria Thereza Vargas (org.)
Teatro de rua, Fabrizio Cruciani & Clelia Falletti
O parto de Godot e outras encenações: a rubrica como poética da cena, Luiz Fernando Ramos
Dança e mundialização: política de cultura no eixo Brasil-França, Cássia Navas
Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo, Rosangela Patriota
Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação, Ciane Fernandes
As imagens de um teatro popular, Julián Boal
Osmar Rodrigues Cruz: uma vida no teatro, Osmar Rodrigues Cruz & Eugênia Rodrigues Cruz
Uma cena brasileira, Samir Yazbek
Teatro em aberto, Fernando Peixoto
A pedagogia do espectador, Flávio Desgranges
Teatro começo até. . ., Ittala Nandi

Encenação em jogo: experimento de aprendizagem e criação do teatro, Marcos Bulhões
O teatro de rua: uma paixão no asfalto (experiências na Argentina e no Brasil democráticos da década de 1980), André Carreira
Da minha janela vejo. . . relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume, Ana Cristina Colla
Tal qual apanhei do pé: uma atriz do Lume em pesquisa, Raquel Scotti Hirson
Café com queijo: corpos em criação, Renato Ferracini
Corpos em fuga, corpos em arte, Renato Ferracini (org.)
A expressão dramática, Ruggero Jacobbi
O ator vivo: uma abordagem reichiana para a arte do ator, Zeca Sampaio
Teatro de rua: princípios, elementos e procedimentos, Rubens José Souza Brito
A mulher e o teatro brasileiro do século XX, Ana Lúcia Vieira de Andrade & Ana Maria de B. Carvalho Edelweiss (orgs.)
Veto ao modernismo no teatro brasileiro, Giuliana Simões
Peões em cena. Grupo de Teatro Forja, Tin Urbinatti
A Companhia do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto, Filomena Chiaradia

Série A HISTÓRIA INVADE A CENA

A história invade a cena, Alcides Freire Ramos, Fernando Peixoto & Rosangela Patriota (orgs.)
Tambores na noite. A dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto, Rodrigo de Freitas Costa
Criações artísticas, representações da história. Diálogos entre arte e sociedade, Alcides Freire Ramos, Heloísa Capel & Rosangela Patriota (orgs.)
Ver história. O ensino vai aos filmes, Alcides Freire Ramos & Marcos Silva (orgs.)
Performances culturais, Robson Corrêa de Camargo, Heloísa Selma Fernandes Capel & Eduardo José Reinato (orgs.)
Mortos sem sepultura: diálogos cênicos entre Sartre e Fernando Peixoto, Maria Abadia Cardoso
Rimbaud etc. história e poesia, Marcos Silva

Impressão e acabamento
psi7 | Book7

HUCITEC EDITORA
PARA VOCÊ LER E RELER
44
1971 2015

A participação direta dos cidadãos na gestão da vida urbana é o tema desse livro. Município de Santo André, entre 1997 e 2001: o orçamento participativo é então um fato e é sobre ele que se debruça Dodi Leal, na perspectiva de examinar como se dá esse processo, de que maneira prioridades são estabelecidas, como conflitos são mediados, quais os caminhos que permitem a ampliação da escuta do outro e conduzem à instauração do debate a partir do sempre vulnerável convívio com a diferença. Como proceder para que a população se envolva efetivamente nessa esfera da gestão pública? A experiência acumulada no Rio de Janeiro com o chamado *Teatro Legislativo*, fundida aos princípios do mundialmente conhecido *Teatro do Oprimido*, ambos formulados por Augusto Boal, levam à singular dinâmica implantada em Santo André, aqui analisada. É no âmago do fazer teatral que os sujeitos interessados em contribuir para a gestão dos recursos da urbe instalam sua ágora; é do terreno do"como se" que emerge o debate sobre a relação entre interesses individuais e coletivos. A dimensão lúdica do teatro se desdobra em toda sua potência: amplia-se a capacidade de jogo, multiplicando-se portanto os pontos de vista sobre as relações entre os homens. Fruto de pesquisa original, marcada pela interseção entre áreas do conhecimento que pouco conversam entre si, o presente trabalho não se exime de apontar aspectos críticos em relação àquela trajetória, revelando assim o tratamento rigoroso do autor. Descortinam-se aqui aspectos centrais de um rico e complexo percurso que, percorrido de modo contínuo, a longo prazo poderia levar o morador a se assenhorar da cidade onde vive.

— MARIA LÚCIA DE SOUZA BARROS PUPO
Professora Titular do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

ISBN: 978-85-8404-057-
9 788584 040575